Noé Jitrik

HORACIO QUIROGA

Una obra de experiencia y riesgo



NOÉ JITRIK

HORACIO QUIROGA

Una obra de experiencia y riesgo

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y JUSTICIA
Dirección General de Cultura
Ediciones Culturales Argentinas

NOÉ JITRIK

HORACIO QUIROGA

Una obra de experiencia y riesgo

CRONOLOGÍA POR
OSCAR MASOTTA Y JORGE R. LAFFORGUE

BIBLIOGRAFÍA POR
HORACIO JORGE BECCO



EDICIONES CULTURALES ARGENTINAS
Buenos Aires

Queda hecho el depósito que previene la ley número 11.723

Yo sostuve la necesidad en arte de volver a la vida cada vez que transitoriamente aquél pierde su concepto; toda vez que sobre la finísima urdimbre de la emoción se han edificado aplastantes teorías.

HORACIO QUIROGA (*Ante el tribunal*).

ÍNDICE

MUERTE FIGURADA. MUERTE REAL

UBICACIÓN: PUNTO DE LLEGADA

CRONOLOGÍA *

OSCAR MASOTTA y JORGE R. LAFFORGUE

1878. 31 de diciembre: nace en Salto (Uruguay) Horacio Silvestre Quiroga, cuarto hijo de Prudencio Quiroga (vicecónsul argentino) y Pastora Forteza. Entre sus antecesores se cuenta Facundo Quiroga.

1879. La familia va a una chacra, en San Antonio Chico, donde abunda la caza. A la vuelta de una excursión Prudencio Quiroga muere al engancharsele la escopeta cuando descendía de la lancha.

Poco después Horacio es llevado por su madre a Córdoba, a la que se trasladan para cuidar la salud de una de las hijas. Al cabo de cuatro años regresan a Salto; Quiroga cursa estudios primarios en el colegio Hiram, sostenido por la masonería.

1891. Pastora Forteza se casa con Ascencios Barcos; Horacio acepta el matrimonio y llega a querer a su padrastro (cuando más adelante éste queda afásico e inválido a raíz de una hemorragia cerebral, le sirve de intérprete); un día Barcos se suicida, apuntando con el caño de la escopeta a su cara y gatillando con los dedos de su único pie hábil.

* Esta *Cronología* ha sido redactada con el propósito casi exclusivo de complementar el ensayo de Noé Jitrik y atentos al carácter de divulgación con que se proyectó la colección. Hemos utilizado con el mayor rigor posible las fuentes documentales a nuestro alcance, que no siempre, en cambio, son las originales; no hemos intentado interpretar los datos, o sólo lo hemos hecho en cuanto debimos seleccionar y ordenar un determinado material.
Sobre el criterio seguido para la transcripción de esos datos aclaramos que se emplea el cuerpo menor para la reproducción de textos de Quiroga y para la referencia a hechos ocurridos *alrededor* de la fecha que se indica.

Quiroga cursa estudios secundarios en el Instituto Politécnico de Salto y en el Colegio Nacional de Montevideo; en la Universidad nunca sigue estudios reglamentados.

Para esta época pasa días enteros en un taller de reparaciones de maquinarias y en la carpintería de Maciá, con cuyo hijo esboza sus primeras conversaciones intelectuales: se declara "franco y vehemente soldado del materialismo filosófico".

Se entusiasma por el ciclismo, la química y la fotografía.

1893. Una fotografía nos lo muestra en traje de ciclista: un joven delgado de brazos y piernas musculosas.

Durante un tiempo el ciclismo constituye el "eje de sus afanes"; en Salto funda una sociedad ciclista de la que es "secretario y factótum".

1896. Forma con sus recientes amigos, Alberto J. Brignole, Julio J. Jaureche y José Hasda, la comunidad de los "tres mosqueteros", de la que él es D'Artagnan.

En sus frecuentes paseos por los alrededores, suelen reunirse en una ruinosa y deshabitada casa, donde declaman a voz en cuello sus composiciones (en una de las paredes "el eco se sostenía largo tiempo adquiriendo tonos musicales verdaderamente extraordinarios"). Son jóvenes que leen a Nordau. ("Estoy leyendo *El mal del siglo* y me hace mucho mal", apunta Quiroga el 6 de mayo.) Cambia con Brignole y Jaureche prosas y poemas en un cuaderno de cuarenta y ocho hojas (primer documento literario que se conserva de él, contiene 22 composiciones suyas escritas entre 1894 y 1897).

"¿Comprenderéis que a los diecisiete años, crea más en el dolor que en el placer que dude de la ciencia, del amor?" (*De Algo,* en el cuaderno citado.)

1897. "Estando en Montevideo, un día del año 97, Brignole, por casualidad, se encontró con un hallazgo excepcional. No se trataba, naturalmente, ni de un nuevo astro, ni de un tesoro escondido, ni de una llave mágica: era algo más grande que todo eso, el descubrimiento de un poeta. Había dado con él leyendo las páginas de una publicación transplatina caída en sus manos al acaso. Había allí una *Oda a la desnudez,* firmada por un desconocido, Leopoldo Lugones, en la que todo parecía grandiosamente virgen: la simbología, la sonori-

dad, la fuerza lírica. [. . .] La *Oda* entró a constituir el alfa de su abecedario lírico." (Delgado y Brignole, *Vida y obra*.)

Quiroga colabora —es una comprobación a medias— en *La Revista* y *La Reforma*, en esta última un artículo suyo documenta sobre una hazaña que acaba de realizar: ha unido las ciudades de Salto y Paysandú en un viaje en bicicleta. Tiene dieciocho años, junto a Lugones, admira a Gutiérrez Nájera, Bécquer, Darío, Heine, Verlaine; escribe:

"Genio — Neurosis intensa
Amor — Crisis histérica
Inspiración — Un trago más de agua o un bocado más
Amargura — Pobreza de glóbulos rojos
Inteligencia — Más o menos fósforo
Goce — Crispación de la médula espinal
Soñar — Rozamiento del cuerpo contra las sábanas"

1898. En las fiestas de carnaval de Salto, conoce a María Esther, su primer gran amor desdichado ("fué un amador constante"), a la que más tarde hará protagonista de *Una estación de amor* y *Las sacrificadas.*

Se estrena en el periodismo literario bajo el seudónimo de Guillermo Eynhardt (héroe de *El mal del siglo*). Colabora espaciadamente en el semanario salteño *Gil Blas*, cuyos directores José María Fernández Saldaña y Asdrúbal E. Delgado, se suman al grupo mosqueteril. En ese periódico se halla "su primera publicación documentable, es un poema en prosa, titulado *Nocturno*, en que la audacia metafórica no supera la de estas líneas: *. . .la Luna que semeja un arco voltaico . . .*" (Rodríguez Monegal, "Introducción" al *Diario*.)

Quiroga y Brignole aprovechan la breve escala que el vapor fluvial hace en Buenos Aires para conocer a Lugones; lo visitan en su casa de Barracas.

1899. Nueva visita a Lugones: nace una fuerte amistad.

Quiroga se lanza a una empresa de gran alcance, un semanario propio: funda la *Revista del Salto*, que subtitula: *Semanario de literatura y ciencias sociales.* Si el motivo que alienta la empresa es una cierta rebeldía no es seguro que los propósitos sean subversivos. Se trata

en verdad de dar a conocer una línea estética: "cuando el genio vive en la sangre como una neurosis, cuando acaso con un golpe de alas se puede salvar esa bruma tenaz." (*Introducción*, núm. 1, 11 de septiembre.)

"¡Oh, el carmín de tus labios, cuyo orgullo
Palidece al fulgor de tus caderas!
Dame tu cuerpo. Mi perdón de macho
Velará la extinción de tu pureza,
Como un fauno potente y pensativo
Sobre el derrumbe de una estatua griega."
(*Noche de amor*, en el núm. 15 de la *Revista del Salto*.)

La revista desafía "a los amables burgueses de la sociedad salteña" (ORGAMBIDE, *El hombre y su obra*). En ella colaboran: A. J. Brignole, A. Delgado, Atilio Brignole y Fernández Saldaña. Quiroga publica *Para noche de insomnio* (bajo influencia de Poe y con epígrafe de Baudelaire); *Aspectos del Modernismo* ("*Literatura de los degenerados;* éste es el justo nombre que se ha pretendido convertir en culpa"); un trabajo titulado *Sadismo-Masoquismo;* una apología de Lugones, de quien escribe:

"Es simbolista. Más que simbolista es modernista. Más que modernista es un genio. Su característica es la fuerza de expresión y su objeto es deslumbrar. Y lo consigue."

1900. 4 de febrero: termina sus días la *Revista del Salto* (han aparecido veinte números).

"Una publicación que no se adapta al ambiente en que vive, que intenta el más insignificante esfuerzo de amplitud y penetración, cae. No se la discute, no se la exalta, no se la elogia, no se la critica, no se la ataca: se la deja desaparecer como una cosa innecesaria, muere por asfixia, lentamente." (*Por qué no sale más la Revista del Salto*, en su último número.)

30 de marzo: parte para París, vía Génova, en el *Cittá di Torino:* "como un dandy, flamante ropería, ricas valijas, camarote especial." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

"...me han entrado unas aureolas de grandeza como tal vez nunca haya sentido. Me creo notable, muy notable, con un porvenir, sobre

todo, de gloria rara. No gloria popular, conocida, ofrecida y desgajada, sino sutil, extraña, de lágrimas de vidrio."

Durante el viaje anota juicios sobre algunas lecturas: *El extraño* de Reyles es "una obra buena, no mucho", *Fecundidad* "es la obra más perfecta de Zola"; y sobre sus compañeros de barco: "todos equilibrados, vigorosos, estúpidos". En Las Palmas realiza un dibujo del paisaje. En Génova (23 de abril) hace un viaje en bicicleta y anota impresiones: "un efecto de mucha languidez y poesía".

En París asiste a las tertulias del Café Cyrano, en Montmartre, donde se reúnen "joviales colegas y trasnochadores estetas, danzarinas, o simples peripatéticos" (DARÍO, *Autobiografía*): el mismo Darío, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Machado ("Me parece que todos ellos, salvo Darío que lo vale y es muy rico tipo, se creen mucho más de lo que son").

Visita la Exposición Universal ("Iré esta tarde a la Exposición. No tanto por verla, como por pasar de una vez la tarde que me mata."), el Louvre ("he estado tres veces [. . .] he visto cosas que asombran y cosas que pueden pasar desapercibidas") y otros monumentos; sobre estas visitas escribe artículos para *La Reforma* de Salto.

Concurre a una prueba de ciclismo en el Parc des Princes ("Habrá en este momento seis u ocho mil personas de todas clases. Les llama la atención mi camiseta con las iniciales C. C. S. [Club Ciclista Salteño] ¡En París!").

Se queda sin recursos económicos, siente hambre, piensa emplearse como corrector en la casa Garnier, unos amigos lo mantienen provisoriamente; entonces escribe: "No tengo fibra de bohemio." "Es algo como si todo el pasado de uno se humillara, y en todo el porvenir tuviéramos que vivir del mismo modo."

Y resumiendo: "La estadía en París ha sido una sucesión de desastres inesperados, una implacable restricción de todo lo que se va a coger."

12 de julio: desciende en Montevideo del *Duca de Galiera,* procedente de Génova, "21 años, *giornalista*" (según registro del barco). "Volvió con pasaje de tercera [. . .] un saco con la solapa levantada para ocultar la ausencia de cuello, unos pantalones de segunda mano, un calzado deplorable." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

Quiroga ha llevado un *Diario* de su viaje, que años más tarde confía a su amigo Martínez Estrada. Ese *Diario* "presenta un es-

timable aporte para el mejor conocimiento de su juventud, al tiempo que facilita el acceso a su intimidad y contribuye como pieza insustituíble al estudio de su iniciación literaria, la que se confunde con los orígenes del modernismo en el Uruguay." (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Introducción.*)

Desde el 22 de agosto hasta el 5 de septiembre permanece en Salto. Baja luego a Montevideo y vive con Jaureche, en la calle 25 de mayo 118, segundo piso; a una cuadra vive Brignole. Con Asdrúbal Delgado y Fernández Saldaña restauran el viejo grupo, al que se ha sumado Federico Ferrando (primo de Jaureche). Y entonces fundan, en esa habitación, el *Consistorio del Gay Saber*, que parece "ampliar en forma más elaborada (aunque no menos pueril) la fraternidad salteña de los *mosqueteros*". "En el *Consistorio* jugaron con la rima, con la aliteración, con las medidas, con la semántica, atacando sin rigor pero con brío un territorio inexplorado del lenguaje, liberando fuerzas que otros (Julio Herrera y Reissig, por ejemplo) llegarían a explotar con precisión científica, con genial urgencia." "Anticiparon, en las postrimerías del siglo XIX, la *escritura automática*." (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Los arrecifes de coral.*)

"El clavo, Antaño y los ojos.

Había una vez un clavo redondo que no era zurdo y tenía una calva en el pescuezo. Un día tuvo una toz inglesa, de que murió. Le hicieron un cabrestante-ajedrez y tragó nuez de Bengala que era salobre y pan. Un día que se acostó se hizo tal agujero en la cola que le nacieron ranas, de que murió." (*Leyenda Índica*).

Así, por ejemplo, el 14 de octubre "foé determinado que se fiziese, e se fizo" unos juegos florales a la vieja usanza. "La rosa natural modernista" correspondió al Pontífice, Horacio Garín [Quiroga].

"Señor........

Julio J. Jaureche y Horacio Quiroga invitan a usted para el *Five o'clock tea* que acaescerá (con s) sábado 29 del corriente, a cualquier hora de la noche, en salón adoptado al caso.

Sept. 1900 — 25 de mayo, 118, deuxième étage."

"A la natural exaltación juvenil sumaban a veces los *brahmines* la de los paraísos artificiales (incluso el no

tan prestigioso alcohol). Quiroga, el más audaz —que ya en su adolescencia solía usar el cloroformo como recurso terapéutico contra el asma—, ensayó hasta el *haschich*, bajo la clínica vigilancia de Brignole, estudiante de medicina. La experiencia (que su hipersensibilidad exageró) quedó registrada en el cuento homónimo *El crimen del otro* (1904)." (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Los arrecifes de coral.*)

Los *brahmines* gozan esas "lujurias premeditadas que muerden con su diente de oro el tornasol de las carnes modernas". (JULIO HERRERA Y REISSIG.)

Pero "la actividad del *Consistorio* no se redujo al ritual de la calle 25 de Mayo. En el Café Sarandí solían reunirse los conjurados poéticos, mezclándose con artistas de otras facciones, ampliando el círculo de conocidos, difundiendo la leyenda de sus Misas Negras, de sus Paraísos Artificiales. Los productos de su laboratorio iban a empezar a propagarse entre un público más vasto. El semanario montevideano *Rojo y Blanco,* que entonces dirigía su fundador Samuel Blixen, habría de recoger un cuento de Horacio Quiroga publicado con el seudónimo de Aquilino Delagoa (portugués). Se titulaba *Ilusoria, más enferma* y llevaba entre paréntesis la calificación de *Página decadentista.*" (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Los arrecifes de coral.*)

26 de noviembre: se expide el jurado, integrado por José Enrique Rodó, Javier de Viana y Eduardo Ferreira, del concurso que promueve el semanario *La Alborada,* dirigido por Constancio C. Vigil: primer premio, Oscar Ribas; segundo, Horacio Quiroga (Aquilino Delagoa: *Cuento sin razón, pero cansado*); tercero, A. Armando Vasseur. Sobre setenta y cuatro originales de escritores de toda América.

"El cuento que le ha valido el segundo premio es de marcada tendencia modernista que revela su poderosa imaginación y la fuerza de su talento." (*La Tribuna Popular,* Montevideo, noviembre 10, 1900.)

1901. 20 de enero: La Alborada le publica un nuevo cuento modernista: *Jesucristo.*

Marzo: regresa de sus vacaciones en Salto. Con sus amigos se domicilia en una casa de la calle Cerrito 113, que pasa a ser la nueva sede del *Consistorio*. Leopoldo Lugones, que viaja a Montevideo como delegado al Segundo Congreso Científico Latinoamericano (inaugurado el día 20 y clausurado el 31), fraterniza con el grupo; deja sus habitaciones en el hotel Barcelona para compartir las del *Consistorio*. Y en las reuniones del mismo lee sonetos inéditos de *Los crepúsculos del jardín* (que grabados en cilindros fonográficos, en la casa Garesse y Crispo, van a "fecundar, poco después, la musa de Herrera y Reissig").

En el curso de este año Quiroga pierde dos hermanos: Pastora y Prudencio, que muere víctima de una tifoidea en el Chaco argentino.

Noviembre: aparece, impreso en *El Siglo Ilustrado* y dedicado a Lugones, *Los arrecifes de coral*. "Formato mediano; carátula amarillo limón en la que sólo había un dibujo naranja de Vicente Puig (una ojerosa mujer, hombros al aire, iluminada por una vela)", el título de la obra y el nombre del autor. "Los textos, en cuerpo pequeñísimo, parecían encogerse, para liberar anchos, lujosos márgenes. La edición estaba limitada a 510 ejemplares." (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Los arrecifes de coral.*) Lugones presiente "en esos ensayos un estilo futuro, como en los píos carrasposos con que el pichón se ensaya sobre la rama natal, se percibe el agua pura del trino a flor de garganta". Alberto Zum Felde señala que "fué el primer libro de versos *simbolistas* que apareció en el Uruguay, y el segundo en el Plata, si tenemos en cuenta que sólo le es anterior *Prosas profanas* de Darío". (*Proceso intelectual del Uruguay.*) Sin embargo la impresión de la crítica coetánea quizá se resuma en estas palabras de Washington P. Bermúdez (*Vinagrillo*):

"tan en grado superlativo es decadente que podría calificarse de decrépita, senil y valetudinaria, todo junto como al perro los palos, según reza la locución." (*La Tribuna Popular*, noviembre 10, 1901.)

1902. 5 de marzo: a raíz de un cruce de brulotes, Guzmán Papini y Zás y Federico Ferrando conciertan un duelo. Quiroga, que llega a Montevideo procedente



Horacio Quiroga.



En *La Nación*, del 15 de enero de 1922.

de Salto, va a casa de Ferrando. El hermano de éste había comprado una Lafoucheux de dos caños (12 mm). Son las 19 horas: Quiroga examina el arma; se le escapa un tiro. "Oyóse un grito de dolor y Ferrando cayó sobre la cama, la bala le había penetrado en la boca, alojándose en el occipital sin salir" (de una crónica de la época). Muere en seguida. Quiroga es sometido a interrogatorio y trasladado posteriormente a la Cárcel Correccional. El Dr. Manuel Herrera y Reissig, hermano del poeta, asume la defensa. Consigue que sea puesto en libertad el sábado 9.

Inmediatamente después abandona Montevideo. Se refugia en la casa de su hermana María, en Buenos Aires. El *Consistorio* no sobrevive a la ausencia de sus dos mayores animadores.

En su nuevo hogar, Quiroga encuentra "el apoyo moral y un tierno refugio para su espíritu lacerado". Además con la ayuda de su cuñado, Eduardo D. Forteza, se inicia como pedagogo, siendo designado para integrar las mesas examinadoras que actúan en el Colegio Nacional Central a fines de 1902.

1903. En estas vacaciones hace su último viaje a Salto.

Marzo: es designado profesor de castellano, en reemplazo momentáneo de Forteza, en el Colegio Británico de Buenos Aires.

El día 13, en el número 67 de *El Gladiador,* aparece el cuento *Rea Silva,* que "me retribuirá con quince pesos". Es su primera colaboración para el periodismo porteño. (SPERATTI PIÑERO, *Hacia la cronología de Horacio Quiroga.*)

Septiembre: el Ministerio de Instrucción Pública encarga a Lugones una expedición de estudio a las ruinas jesuíticas de San Ignacio (Misiones). Quiroga, que frecuenta su casa, decide intervenir en ella como fotógrafo. Parte con un ajuar "inobjetable para señoritos distinguidos que se aprestan a veranear en lujosos hoteles balnearios" y, también, con "un gran acopio de cigarrillos hechos por él con una mezcla de tabaco y chamico (datura), para adormecer sus ataques de asma, dolencia que, junto con una dispepsia pertinaz," lo molesta gran-

demente. Pero durante el viaje, y sobre todo a partir de Posadas, el clima y la naturaleza que lo rodean van cambiando su indumentaria, su aspecto; queda así: un "par de botas desparejas, los pantalones a medio muslo, las peludas pantorrillas al aire, la camisa convertida en una especie de bocoy aeronáutico jaspeado en almíbares confusos, el jockey con el barbijo de cuerda, la barba y el pelo enmarañados." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*) Asimismo la dispepsia huye ante "la buena hambre, corrida por los guisos de loro y las chancacas" y el arsenal antiasmático va a parar al fondo del Paraná. No obsta esto para que su conducta durante la expedición sea una sola serie de caprichos, extravíos, protestas y actitudes similares.

Regresa a Buenos Aires; se ha operado en él "el descubrimiento del paisaje".

1904. 9 de abril: José Enrique Rodó le escribe: "Me complace muy de veras ver vinculado su nombre a un libro de real y positivo mérito, que se levanta sobre los comienzos literarios de Ud., no porque revelaran falta de talento, sino porque acusaban, en mi sentir, una mala orientación. En cambio, su nuevo libro me parece muy hermoso." Quiroga ha publicado su segundo libro: *El crimen del otro,* obra de transición ("Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe").

Cierra el primer período de su labor, el que "comprende su iniciación literaria, su aprendizaje del Modernismo, sus estridencias decadentistas, su oscilación expresiva entre verso y prosa". (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Objetividad de Horacio Quiroga.*)

Con los restos de la herencia paterna, unos siete mil pesos, va a tentar suerte al Chaco como pionero del cultivo de algodón. Compra un campo ubicado "a siete leguas al suroeste de Resistencia, a orillas del Saladito, en una soledad tal que dos leguas lo separaban del vecino más cercano". Llega allí muy débil, en pleno invierno. Más tarde ha de escribir en una carta:

"me levantaba tan temprano que, después de dormir en el galpón, hacerme el café, caminar media legua hasta mi futura plantación, donde comenzaba a levantar mi rancho, al llegar allá recién empezaba a aclarar. Comía allí mismo arroz con charque (nunca otra cosa) que ponía a hervir al llegar y retiraba a mediodía del fuego. El fondo de la olla tenía un dedo de pegote quemado. De noche otra vez en el galpón, el mismo matete. Resultado: en dos meses no sentía nada y había aumentado ocho kilos. Las gentes neurasténicas de las trincheras saben de esto más que yo todavía."

Pero sus cultivos de algodón por muchos motivos, en especial las dificultades derivadas de tener que trabajar con peonada india, no marchan tan bien como su salud. El negocio termina con un rotundo fracaso.

1905. Regresa a Buenos Aires; ha perdido seis mil pesos.

Comparte con Brignole, que a su vuelta de Europa ha resuelto abrir consultorio médico en esta ciudad, una pieza que le sirve al mismo tiempo de dormitorio, biblioteca y taller, pues Quiroga se ha lanzado de lleno a la galvanoplastia. Los dos amigos concurren, muy a menudo, a "las tertulias que Lugones y su señora dan una vez por semana" y a la peña que se reúne a la hora del café nocturno en La Brasileña de la calle Maipú. A ésta también asisten Soiza Reilly, José Pardo, Roberto Payró y Florencio Sánchez, entre otros.

18 de noviembre: aparece su primera colaboración en *Caras y Caretas,* el cuento *Europa y América.*

Este año publica además *Los perseguidos,* novela corta sobre un caso de psiquiatría.

1906. En *Caras y Caretas* salen a lo largo del año ocho cuentos suyos que, salvo dos, no son posteriormente recogidos en volumen.

12 de septiembre: vuelve a ingresar en el magisterio. Es nombrado, a propuesta de Lugones, profesor de castellano y literatura en la Escuela Normal Nº 8, Bolívar 1255.

Aprovechando las facilidades que da el gobierno nacional para la adquisición de tierras en Misiones, compra

185 hectáreas en los alrededores de San Ignacio. Y en las vacaciones de este año va a visitar su nueva propiedad; construye las instalaciones provisorias y comienza a trabajar en el emplazamiento de la huerta y el bungalow.

1907. Continúa colaborando en *Caras y Caretas,* en la que publica diez cuentos que ya lo muestran seguro en el camino de su transformación. De ello es buen ejemplo *El almohadón de plumas* (*C. y C.*, núm. 458, 13 de julio) y, mucho más aún, *La insolación* (*C. y C.* núm. 492, 7 de marzo de 1908), uno de sus cuentos más perfectos.

1908. Como Brignole se ha casado a fines del año anterior, Quiroga vive solo. Se enamora de una de sus alumnas, Ana María Cirés.

En las vacaciones, como ya es costumbre en él, vuelve a San Ignacio y, con la ayuda de dos peones, levanta una vivienda:

"un armazón de postes sólidamente enclavados en la tierra, sobre los que descansaba el techo, formado de vigas horizontales y angulares y el varillaje necesario para sostener un tejado de maderas. Levantó luego las paredes clavando en los postes los tablones, anteriormente preparados y cepillados, previendo las aberturas para las ventanas y la puerta, orientada esta última hacia el norte. Y no hubo más que construir una galería del lado de la entrada, maderar el piso, dividir el espacio interior con un tabique en dos partes desiguales, la más grande destinada a hall-comedor, la otra a dormitorio, para dar por terminado el 'bungalow'. Nunca había gastado mejor genio ni tanto amor en la realización de una obra." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

La casa Moen edita *Historia de un amor turbio;* esta novela, "una de las narraciones más irregulares de Quiroga, tiene el mérito de afrontar ciertos problemas que hasta entonces eran 'tabú' en nuestro medio." "Por aquel entonces se hablaba todavía de la 'inmortalidad' de Zola y era desconocido lo mejor de la obra de Guy de Maupassant." Quiroga "no trató nunca de 'hermosear' a sus personajes. Ellos surgían de su barro, de su impureza, por decir así, sin esperar una justificación. De allí que podamos hablar de la 'sinceridad' de Quiroga, no tanto

como una cualidad moral, sino como un imperativo de su genio. Es posible que entendiendo esto, podamos asomarnos a su verdadera biografía." (ORGAMBIDE, *Op. cit.*)[1]

1909. Acatando la imposición de sus padres, Ana María rompe con Quiroga: "en los brazos de Brignole, él entonces lloró como nunca había llorado, y tanto llamó perra a la vida y dejó entrever propósitos extremos, que el amigo, temeroso, lo retuvo a su lado varios días". Pero finalmente los padres ceden, vencidos por el asedio constante del novio y la tristeza de la hija.

30 de diciembre: Ana María Cirés y Horacio Quiroga se casan.

1909. Inmediatamente la pareja se dirige a San Ignacio, el antiguo Iviraromí de los jesuítas, acompañada por Pastora Forteza y Brignole, que regresan un mes después. "¡Hay que ver en dónde está y lo que es!: un montón de chozas, algunas casas de material, tal cual comercio y un bar." El predio de Quiroga queda a mitad camino entre el desembarcadero —una ensenada del Paraná— y el pueblo, sobre una meseta inhóspita, pero que domina un paisaje magnífico. Un solo ejemplo puede ilustrar sobre los inconvenientes que a diario se le ofrecen a la pareja: las tablas del techo, construído con madera mal estacionada, se arquean, convirtiendo a la casa en una criba, y cuando llueve, en un colador.

No obstante las múltiples dificultades ambos deciden radicarse en ese claro de selva y río.

1911. *29 de enero:* nace Eglé; la hija viene al mundo en un parto natural en la soledad de la choza, tal como lo desea Quiroga.

La madre de Ana María, con una amiga, ha dejado la tranquilidad ciudadana de Banfield y vive ahora en una casa no muy alejada del bungalow de su hija. El padre, Pablo Cirés, muere a fines de enero.

Quiroga presenta su renuncia a la cátedra que retiene en el colegio de Buenos Aires. Juan José Lanuse, gober-

[1] Incluímos adrede esta cita: Noé Jitrik da a la noción de sinceridad un tratamiento absolutamente distinto al de Orgambide.

nador de Misiones, lo nombra juez de paz y oficial del registro civil en la jurisdicción de San Ignacio. Desempeña sus nuevas funciones más que mediocremente: hace las anotaciones del registro en unos papelitos que van a parar a una lata de galletitas.

1912. 15 de enero: nace su segundo hijo, Darío. Esta vez la madre ha sido acompañada a Buenos Aires.

De la educación de los dos vástagos se va a ocupar Quiroga, poniendo en práctica ideas muy suyas. "Desde el principio actuó, respecto a este punto, dictatorialmente: vestidos, mamaderas, género de vida, todo se llevaba a cabo según sus órdenes y enseñanzas. Temprano, en cuanto pudieron sostenerse sobre los pies, los llevaba de acompañantes en sus internaciones monteses o en los 'raids' de su piragua. Los arrimaba al peligro para que, a un tiempo, tuviesen conciencia de él y aprendieran a no temerle. Y, sobre todo, les exigía una obediencia absoluta. Ya más grandes, los sometía a pruebas temerarias, con una confianza no tan completa, sin embargo, como para sosegar totalmente a la inquietud que, a veces, saltando súbitamente de entre sus fibras paternales, venía a lanzarle tremendos reproches. Eran, en efecto, experiencias inauditas, como la de dejarlos largo tiempo solos en una espesura del bosque, o la de sentarlos en el borde de los acantilados con las piernas balanceándose sobre el abismo." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

1912/16. Los dos hijos "lo siguen en sus gustos. La nena, en el cuidado de los animalitos. El coatí (Tutankhamón), el venado (Dick), el buho (Pitágoras) y el yacaré (Cleopatra) son sus amigos. El chico prefiere la moto, la canoa y la escopeta." (ENRIQUE ESPINOZA, *Cómo viven*, etc.)

Quiroga tiene algunos amigos: Vicente Gozalbo, uruguayo, idóneo en farmacia, juntos fundan una sociedad en comandita para la explotación de la yerba mate, *La Yabebirí;* a pesar del entusiasmo y las buenas perspectivas, el negocio les fracasa. Carlos Giambiagi, pintor argentino, ilustra sus relatos, lo inicia en la escultura y participa en los "inventos" y "negocios" de su amigo. Isidoro Escalera, "el mejor y más devoto acompañante, el colaborador y consejero en la construcción de su casa y en el adorno de su meseta, y otro padre para sus hijos; gracias a su arte consumado de narrador oral, a su vivacidad, a su memoria del detalle", Quiroga puede

ser casi testigo de muchísimas historias. Paul Denis, ingeniero belga, hombre muy rico que al morir deja su fortuna a las prostitutas de Lieja ("Cuando me disponga a escribir mi pequeño Libro de San Michele este Denis ha de ser un tipo del cual no me olvidaré. Sé mucho de él."). Juan Brun, "en lo esencial, aunque no en la anécdota, el mismo Brown de *Los desterrados*" ("un gran hombre, visible y palpable en su ser moral"). Pablo Vandendorp ("Lo-que-queda-de-Van-Houten").

Carlos Giambiagi, en 1942, narra a Germán de Laferrère algunas "aventuras" compartidas con Quiroga: fabricación del yateí (dulce de maní y miel) y de macetas especiales para el trasplante de la yerba, invención de un aparato para matar hormigas, destilación de naranja; cabe agregar: fabricación de maíz quebrado, mosaicos de bleck y arena ferruginosa, resina de incienso por destilación seca, carbón, cáscaras abrillantadas de apepí, tintura de lapacho precipitada por la potasa, extracción de caucho, construcción de secadores y carriles; pero su ocupación primera es, sin duda, el trabajo de la tierra:

"Con tenacidad, con inspiración, Quiroga convirtió en habitables, en productivas, sus tierras. [...] Significaba hacerlo todo con sus manos, desde el proyecto hasta la realización material, luchando contra sí mismo, contra sus novatadas e improvisaciones que sólo se sostenían en el papel; luchando contra el feroz ambiente, contra el mismo agotamiento físico. Y sin descuidar la estética. Para mejorar la vista sobre el río, debió reforzar y hasta alzar la meseta natural; para embellecerla hizo cavar enormes hoyos para las palmeras, pinos y cedros que hoy bordean el terreno; debió cuidar pacientemente la gramilla, demasiado tierna para aquel trópico." (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Con los desterrados de H. Q.*)

"Aún le robaban el tiempo otras tareas que debía ejercer por imperio de la necesidad, como la de barbero, pedicuro, sastre, juguetero y pequeño cirujano."

"Desde la persecución de fieras salvajes, como el puma en el interior de la selva, o el yacaré en la orilla de los ríos y lagunas, o las víboras y serpientes, agazapadas entre las hierbas; desde la caza de los grandes volátiles, posados en las ramas altísimas, a la de los topos escondidos en profundas cuevas subterráneas; desde el empleo de las armas de precisión hasta el de trampas y astucias aprendidas de los indígenas o improvisadas por el ingenio, sus aficiones cinegéticas encontraban incentivos suficientemente azarosos y variados como para mantenerlas en tensión constante. De este modo las paredes y los pisos de su casa pronto quedaron convertidos en un muestrario de cueros de tigre, de yacaré, de topo y de enormes

ofidios, porque otra de sus manías era la de disecar cuanto bicho matara o muriera cerca de él." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

También constituyen uno de sus placeres las excursiones náuticas. "Una vez se hizo a remo, en dos días, los 120 kilómetros que hay entre ida y vuelta desde San Ignacio a Posadas." (ENRIQUE ESPINOZA, *Op. cit.*)

Económicamente Quiroga se sostiene sin ninguna holgura. "Porque ni las naranjas, vendidas a ochenta centavos el millar, ni los emolumentos del Juzgado (150 pesos papel mensuales), ni las colaboraciones en las revistas de Buenos Aires" (su mayor entrada; sobre la que llevaba una contabilidad rigurosa) significan gran cosa.

Durante todos estos años su producción literaria continúa. Colaboraciones suyas de este período aparecen en *Fray Mocho;* las hay que revelan a un escritor estupendo: *El alambre de púa* (23/VIII/12); *Yaguaí* (26/XII/13); *Los mensú* (3/IV/14); *Una bofetada* (28/I/16).

"Cuando escribí esa tanda de aventuras vivía allá y pasaron dos años antes de conocer la más mínima impresión sobre ellos. *Dos años* sin saber si una cosa que hemos escrito gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber, sobre todo, es si se respiraba vida en eso; y no podía saber una palabra." (En carta a José María Delgado, 8/VI/1917.)

14 de diciembre de 1915: Ana María se quita la vida ingiriendo una fuerte dosis de sublimado. Su agonía dura ocho días.

"Quiroga nunca hablaba de su primera esposa. Una vez, sin embargo, al pasar por el cementerio de San Ignacio, le dijo a Julio E. Payró (quien ha comunicado la anécdota): 'Está enterrada allí'. Payró le preguntó si visitaba la tumba. Quiroga le contestó que jamás. Y agregó: 'Me he olvidado completamente de todo eso'. 'Parecía muy duro', advirtió Payró, 'pero después he llegado a comprender que ésa era la única manera de seguir viviendo para el que queda'." (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Objetividad de H. Q.*)

A fines de 1916 regresa a Buenos Aires.

1917. Se ha instalado con sus dos hijos en un sótano de la calle Canning 164. "Sólo la parquedad de sus recursos explica la elección de este albergue, constituído por dos

piezas amuebladas pobremente y una cocina que debía oficiar también de comedor."

17 de febrero: gracias al apoyo de sus amigos montevideanos, que trabajan junto a Batlle y Ordóñez, es nombrado secretario-contador del Consulado General del Uruguay en la Argentina.

Manuel Gálvez le propone reunir un conjunto de sus cuentos para una editorial que ha fundado el año anterior. Quiroga accede, y publica *Cuentos de amor, de locura y de muerte.* La crítica unánimemente lo reconoce un maestro de la narración breve, quizá el mayor de Sudamérica.

Cierra así, "con su libro más rico y heterogéneo", el segundo período de su obra, que "lo muestra en doble estudio minucioso: del ámbito misionero, de la técnica narrativa, al tiempo que recoge muchas de las obras del período anterior". (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Objetividad de H. Q.*)

En un rincón de su casa instala un taller en el que se dedica a la construcción de una chalana que bautiza *La Gaviota* en una ceremonia que es muy comentada por las crónicas social-literarias. Y esas vacaciones, acompañado por quienes lo ayudaron a construirla, va a San Ignacio y con ella realiza numerosas excursiones náuticas.

"En torno suyo bullía el drama de los peones explotados en los obrajes y yerbales. A poca distancia de su casa, en la Unión Obrera y Campesina, estallaban voces de rebelión. Cerca de su chacra —éramos vecinos— oí la descarga con que los hombres de Mañasco derribaron a Stevenson. Por el río que se veía desde sus ventanas derivaron los cadáveres de los *mensús* asesinados por los *capangas* en los puertos del Alto Paraná, mientras se seguía con la irónica bandera de las '*bailantas*' reclutando el contingente humano que raras veces devolvía los obrajes." (CARLOS SELVA ANDRADE, *H. Q., el misionero.*)

1918. De regreso a Buenos Aires se traslada a un pequeño departamento de la calle Agüero.

14 de enero: La Novela Semanal, que ha hecho su aparición un año antes —"una publicación de reducido formato, similar a un folleto, con una veintena de páginas

más o menos, impresa en papel de obra y satinada por fuera", que lleva "en la tapa la efigie de su autor" y cuesta la modesta suma de diez centavos— publica en su número nueve *Un peón.* (RODOLFO CÁRDENAS BEHETY, *Vida y muerte de la novela breve.*) También este año se editan sus *Cuentos de la selva,* uno de los pocos intentos realizados en Latinoamérica en el cuento infantil y uno de los poquísimos que revelan a un "hombre que sabe contar": "sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos" (tal como él mismo lo pedía en *La crisis del cuento nacional*). En el número 31 de *Plus Ultra* aparece *Los fabricantes de carbón.*

1919. 20 de mayo: es promovido a cónsul de distrito de segunda clase.

26 de septiembre: se lo nombra adscripto al consulado.

"Como elemento de la maquinaria consular resultaba un émbolo anárquico. Para él no existían horarios: llegaba y se iba cuando se le antojaba. Su labor —él mismo la había elegido— se limitaba a confeccionar cierta fórmula B., la más fácil y rápida de hacer. Su oficina era, en realidad, su gabinete de trabajo literario. Se encerraba en ella con su máquina de escribir, en una clausura de 'noli me tángere' que nadie osaba perturbar. Al que se atrevía a abrir la puerta en una tarde de invierno le estaba reservado, sin embargo, un espectáculo pintoresco. Entre una humareda apestante a tabaco y a petróleo, Quiroga hacía funcionar su pianito de escribir envuelto hasta las orejas en un chal de lana, tan arrimado a la estufa portátil que el resplandor le doraba la cabeza y casi le chamuscaba la ropa. La ciudad lo había puesto friolento como un gato doméstico." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

Por eso sus ascensos burocráticos sólo pueden entenderse teniendo en cuenta que Baltasar Brum, amigo de su juventud, ha llegado a la presidencia de la República.

1920. La Nación publica *El hombre muerto; El Hogar, Tacuara-Mansión;* la editorial Cooperativa Buenos Aires su libro *El salvaje.*

Por esta época realiza viajes a Montevideo "en misiones consulares más o menos necesarias". "La mayor parte de las veces venía solo, pero en ciertas ocasiones lo acompañaban intelectuales, sobre todo

femeninas, componentes del grupo literario que se había constituído en Buenos Aires bajo su pontificado. Tal vez —Quiroga nunca dejó de ser un poco infantil— estos viajes acompañados obedecían, más que nada, al placer candoroso de demostrar el prestigio que gozaba en Montevideo y el poderío de sus relaciones. Brum, presidente de la república, le daba audiencias especiales a él y a sus amigas, auspiciando las conferencias y los recitales de éstas. Incluso les cedía su automóvil para que satisficieran, no sólo sus caprichos turísticos, sino tal cual antojo extravagante, como el de tirar el cañonazo con que la fortaleza del Cerro anuncia cuotidianamente la puesta del sol. Hasta logró en cierta oportunidad ser mandado por el Estado Mayor del Ejército a una lejana comarca del interior, en misión secreta, sólo para que pudiese realizar unas locas indagaciones que se le habían ocurrido." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

1921. 17 de febrero: la compañía Ángela Tessada estrena en el Teatro Apolo *Las sacrificadas* [El *Teatro del Pueblo* la repuso en 1953.]

"El teatro no es mi amor ni mi fuerte. Hice una vez algo, no malo tal vez, pero sin objeto, pues la historia de que provenía valía mucho más. Salvo opinión mejor creo que no se me puede sacar del cuento. No dejan de ocurrírseme situaciones escénicas; pero las resuelvo contadas." (De una carta publicada en *La Prensa*, enero 1954.)

Se edita *Anaconda,* uno de sus libros más difundidos.

1922. 5 de febrero: La Nación publica *Techo de incienso,* con una ilustración de Horacio Butler.

29 de agosto: es designado por Brum secretario de la embajada, que presidida por Asdrúbal E. Delgado, envía el gobierno uruguayo al Brasil con motivo de celebrar este país el primer centenario de su independencia. El viaje hace que surja "el dandy dormido desde su juventud".

Una de sus pasiones más fuertes por estos años es el cine: "quiero referirme a otro aspecto de la obra de Quiroga digno de toda loa. Desde hace un tiempo ha inaugurado en *Atlántida* una sección de crítica cinematográfica. Era necesario una voz como la suya, autorizada y serena, para orientar a la opinión respecto a la importancia

de un arte nuevo que se ha incrustado definitivamente en la vida moderna." (ALBERTO LASPLACES, *Colaboradores de Atlántida*: *H. Q.*)[2]

1923. 4 de enero: su cuento *El desierto*, en el número 248 de *Atlántida.*

"Desde que se radicó en Buenos Aires buscó la proximidad de los camaradas literarios. Concurría asiduamente a las reuniones que se verificaban en la redacción de *Caras y Caretas*, a las tertulias rubendarianas, aún sobrevivientes, del Aues Keller, y a la peña de Pardo. Pero, después de la aparición de *Anaconda*, su prestigio cundió de tal modo que hubo de convertirse en jefe de un grupo, denominado con el mismo título de aquella obra. [. . .] También por su inspiración se celebraron en el restaurant Al Sibarita, los aniversarios de dos obras consideradas trascendentales en la literatura universal: *El patito feo* de Andersen y *El cancionero* de Heine." La invitación al segundo (22/X) la firmaban Horacio Quiroga, Roberto J. Payró, Enrique Espinoza, Guillermo Estrella, Alberto Gerchunoff, Víctor Juan Guillot y Arturo S. Mom. (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

15 de noviembre: Los destiladores de naranja, en el número 293 de *Atlántida.*

[2] El cine constituyó uno de los intereses más pronunciados de Horacio Quiroga, que se confirma por su labor de crítico en la revista *Atlántida;* por los artículos de orden estético publicados en 1927; por su guión cinematográfico inédito *La jangada florida;* por el empleo en algunos de sus cuentos —*El vampiro* y *El espectro,* por ejemplo—, de una temática recortada sobre el hecho fílmico; por la condena del cine sonoro cuando su advenimiento y por la defensa de la imagen como principal elemento del lenguaje cinematográfico (actitud coincidente con la que asumieron por ese entonces grandes cineastas como Chaplin, Murnau, Eisenstein o Clair); por su proyecto de adaptar *La gallina degollada,* etc. (De algunas de estas inquietudes dió cuenta Darío Quiroga en *Aspectos poco conocidos de la vida de Horacio Quiroga,* conferencia que pronunció en la Universidad de Montevideo el 13 de enero de 1949.) Sin embargo los apuntados no son los aspectos más importantes que debemos encarar cuando consideramos la relación de Quiroga con el cine: algunos de sus cuentos constituyeron el argumento de *Prisioneros de la tierra* (realizada por Mario Soffici en 1938), película considerada por muchos críticos como el suceso más notable de la cinematografía nacional, sin duda un film desusado entre nosotros tanto por su temática como por la técnica utilizada en su realización.

1924. La Editorial Babel publica su libro *El desierto,* ilustrado por Carlos Giambiagi.

Desde el año 18 la motocicleta constituye su 'hobby'. "Se había comprado una de ocasión y no se desmontaba de ella. Solía venir a buscar con su máquina a alguno de los concurrentes a las reuniones de su casa. Eran viajes de ir con el 'Jesús en la boca', porque se trataba de un conductor en quien fácilmente se despertaba el frenesí de la velocidad, haciendo caso nulo de las leyes del tránsito y efectuando gambeteos y virajes arriesgadísimos." También realizaba en su motocicleta frecuentes viajes de ida y vuelta a Rosario, en el mismo día, por caminos de tierra, para visitar a una amiga.

1925. En *Caras y Caretas* publica veintisiete artículos de la serie *De la vida de nuestros animales.*

Decide pasar unas largas vacaciones en Misiones y pide licencia en el Consulado. Con mucho brío se dedica a poner en condiciones su abandonado bungalow, renueva sus excursiones náuticas y sus exploraciones en la selva.

Se enamora de una joven de 17 años que se llama también Ana María. Sus padres impiden los encuentros. Él entonces agota los medios para comunicarse: mensajes envueltos en tubos de palo raspado, cartas en clave y otros semejantes; hasta llega a cavar un túnel para raptarla. La muchacha es alejada subrepticiamente y Quiroga desiste. (La aventura es narrada en *Pasado amor.*)

1926. A principios de este año regresa a Buenos Aires y alquila una casa-quinta en Vicente López, "una casa vieja, de aspecto vetusto pero no desprovisto de encanto, con galería al frente, alrededor un jardín abandonado e invadido por la maleza, cerco de alambre tejido, en el cual prosperaba la madreselva, y portoncito de hierro. Un aromo de enorme copa sombreaba al atardecer la parte delantera del jardín y la galería." (WEYLAND, *Vicente López 1927-1931.*)

La editorial Babel publica un *Homenaje a Horacio Quiroga* con colaboraciones de Benito Lynch, Arturo Capdevila, Fernández Moreno, Luis Franco, Armando Donoso y Juana de Ibarbourou, entre otros, y *Los desterrados,* "su libro más homogéneo y decidido, donde parece haber abandonado para siempre todo otro recurso que no saliera de sí mismo y en el cual no incluyera ese par-

ticular mundo formado a costa de años de fatigas" (NOÉ JITRIK, *H. Q. una obra de experiencia y riesgo.*)

Cierra el tercer período de su labor literaria, que "presenta un Quiroga magistral y sereno, dueño de su plenitud; encuentra su cifra en el libro más equilibrado y auténtico". (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Objetividad de H. Q.*)

Asiste con relativa frecuencia a los conciertos de la Asociación Wagneriana, aunque "sus gustos y versación musicales habían anclado en pocos arrecifes, como la Muerte de Isolda y el Minuet de La Arlesiana". (MARTÍNEZ ESTRADA, *El hermano Quiroga.*)

"Había adquirido un gran bagaje de conocimientos en física y química industriales, así como en todo lo relativo a la artesanía. Su lectura favorita era la de los manuales técnicos Hoepli. Cuando salía por las tardes de la oficina del Consulado, se reunía con un grupo de amigos en el café El Toyo, de la calle Corrientes, entre Reconquista y San Martín. Después se apartaba de ellos para ir solo a la Ferretería Francesa, de la cual era visitante casi diario. Se pasaba allí horas enteras examinando aparatos y herramientas, o en procura de tal o cual clase de tornillos, o colores, o sustancias químicas que necesitaba, un día para sus trabajos de carpintería y otros para su manipulaciones industriales o artísticas. Cuando no se dirigía a las librerías y se pasaba curioseando las novedades, pero sobre todo, hojeando los compendios de artes manuales, que lo atraían más poderosamente que ningún libro y de los cuales llegó a tener una colección completísima." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

1927. 16 de julio: se casa con María Elena Bravo, una muchacha amiga de su hija Eglé que apenas cuenta veinte años.

En el número 1482 de *Caras y Caretas,* como nota de la redacción, se lee: "Horacio Quiroga, nuestro magistral colaborador, hace aquí el prólogo de una serie de biografías ejemplares, cuyos trabajos saborearán los lectores semanalmente". Aunque sin cumplir estrictamente con los propósitos enunciados, aparecen, en el curso de este año, diecisiete artículos sobre Scott, Pasteur, Fúlton, Wells, Ricardo Lander, Tomás de Quincey, Condorcet, entre otros. (SPERATTI PIÑERO, *Op. cit.*)

En el número 931 de *El Hogar* (19/VIII) hace algunas consideraciones sobre panamericanismo, hispanoamericanismo y nacionalismo bajo el título *Los tres fetiches:*

"Ni el tango, ni el quillango, ni la vidala, ni los collas del altiplano han de darnos nada, porque no hay país nuevo capaz de crearse una civilización con las fronteras bloqueadas. [...] Lo que la nación ha de tener de caracteres civilizados, se está gestando aun allí donde se trabaja con ahinco y con brazo extranjero, y no en el estancamiento conservador de los cantos y mantas teñidas. [...] Si en un pueblo nuevo el progreso no es aún civilización, menos lo es el retroceso. La tradición pesa, pero llevada a los hombros de una gran acción. Y del culto de las tumbas abiertas, como las de los diaguitas, de los incas y de los tlascaltecas, jamás saldrá acción alguna, si no son vahos de muerte."

También en *El Hogar* escribe numerosos artículos sobre cine: *Teatro y cine; La poesía en el cine; La vida en el cine.*

El gobierno del Uruguay ha pasado a manos del Partido Riverista, opositor político del batllismo, y su puesto en el Consulado se torna inestable. Él se defiende "haciendo resaltar el servicio que presta al país con su producción literaria, considerándose inhibido por ello de cumplir con los cometidos que le fija el Consulado", según explica el nuevo cónsul general en una nota enviada al ministro de relaciones.

1928. Abril: nace Pitoca, hija de su segundo matrimonio.

Visitan su casa de Vicente López, con gran frecuencia, Haydée Bravo, Alejandro y Alfonsina Storni, Francisco Chelía, director del Colegio Internacional de Olivos, Ezequiel Martínez Estrada y Waldo Frank, quien va casi a diario durante todo un verano que pasa en una mansión cercana.

"Le he visto en su taller, instalado en el garage de la casa, construir muebles dignos de un ebanista, y una canoa angosta y alargada, muy marinera, con la que realizó una excursión por el río Paraná. También armar y desarmar su viejo, trepidante y ruidoso Ford a bigotes [que había comprado tres años antes] y su motocicleta. El pequeño zoológico doméstico le demandaba infinitos cuidados. Tenía en jaulas de madera un aguará y un coatí, y sueltos en el jardín un oso hormiguero, un carpincho muy manso y diversas aves del orden de las zancudas: flamencos, chuñas, etc." (WEYLAND, *Op. cit.*)

1929. Babel edita su novela *Pasado amor*, "de la que sólo se vendieron en librerías cuarenta ejemplares". Sin embargo, refiriéndose a ella, dice Martínez Estrada:

"Si Quiroga no fuera más grande por la consumada habilidad con que narra, por el sentido perfecto de escoger lo que en cada caso es esencial dentro de un cúmulo de materiales igualmente presentes en la imaginación, por la dura verdad que pone en lo que dice, por la manera endiablada de hurgar hasta el hueso en las partes que más duelen, y por otros tantos valores meritísimos, lo sería por la inteligencia con que deja de lado lo que el lector está necesitando que se le diga para poder respirar. Eso sería bastante, a falta de otras cualidades, que él posee en grado excelente, para que yo lo considerara una de las figuras más expresivas y personales de la literatura contemporánea." (En cierta oportunidad Quiroga mismo comenta que él no considera sus novelas tan a menos como la crítica en general.)

21 de septiembre: el diario *La Razón* publica un reportaje en el cual Quiroga responde a algunas preguntas que se le formulan sobre la literatura nacional: considera más valioso el aporte de su generación que el de las anteriores, a pesar de Sarmiento, Mansilla o Cambaceres ("un verdadero novelista", aunque paradójicamente *Silbidos de un vago* sea "su mejor obra"). Dice que Lynch es "el único gran novelista argentino de la hora actual", que Payró es "el padre del cuento en la Argentina"; a Lugones "lo respeta". De la nueva generación no quiere dar nombres, porque aún ninguno ha dado una obra consistente; sin embargo afirma que sigue con interés la de Olivari y la de Scalabrini Ortiz.

1930. A las dificultades que le crea en el Consulado el sometimiento, si bien no estricto, a horarios y asistencias, vienen a agregarse las desavenencias familiares y el sentimiento de ser condenado por la nueva generación de escritores. Con respecto a esto último Quiroga se defiende escribiendo *Ante el tribunal:*

"Yo sostuve la necesidad en arte de volver a la vida cada vez que transitoriamente aquél pierde su concepto; toda vez que sobre la finísima urdimbre de la emoción se han edificado aplastantes teorías. Traté finalmente de probar que así como la vida no es un



Quiroga en la época de su viaje a París.

En este tiempo la familia de Eizaguirre aumentó con la persona de una bullterrier que le enviaron de aquí. La perra, novicia en vida libre, creyó utilísimo perseguir desesperadamente á los pollos hasta arrancarles plumas. Eizaguirre la contenía con la voz y á veces con la vaina del machete; mas, no estando constantemente sobre ello, la perra seguía en su idea.

Esto duró un mes, resultas de lo cual las relaciones de Eizaguirre con sus hijos se enfriaron mucho. Era evidente que él tenía puesta su complacencia en la perra, sí, muy grande, no excesiva; pero los pollos creíanse desdeñados del todo, y caminaban tristes en grupo, sin atreverse á acercar. Al fin Eizaguirre logró comunicarles la seguridad de que siempre los quería como antes, con lo cual la familia se reintegró.

Como entretanto el tiempo había corrido, los pollos eran ya gallinas, á excepción de uno sólo. El reposo de la edad dió un tono más apacible al cariño que tenían á Eizaguirre, y así la vida prosiguió, tranquila, sin malentendidos de ninguna especie, hasta que llegó el conflicto de los huevos.

Una gallinita ceniza fué la primera en sentir la maternidad. Ya desde muchos días atrás había dado silenciosos paseos por todos los rincones del rancho, estirando con sigilo el cuello y mirando con un solo ojo, en procura de un nido feliz para sus futuros pollitos. Halló por fin lo que deseaba, y cuando Eizaguirre descubrió los cuatro huevos, mostróse muy satisfecho de esa variante á su ralo menú habitual, comiendo tres esa misma tarde.

Pero la gallinita ceniza lo había visto recoger sus huevos, aniquilar así su familia, puesto que los huevos son pollitos, en suma. Cuando á la mañana siguiente Eizaguirre echóles maíz á las gallinas, éstas acudieron como de costumbre, pero se alejaron en seguida. En vano aquél, extrañado, las llamó con el chistido habitual; ni una volvió.

Hubo tal vez tentativa de reconciliación, cuando una gallina bataraz fué á su vez á preparar sus pollitos en el rancho. El despojo se repitió. Eizaguirre, que las había querido de qué modo cuando eran chicas, deseaba ahora la muerte de sus gallinas. Estas cambiaron también, y desde entonces las relaciones se cortaron del todo. Ansiando constantemente verse rodeadas de pollitos, las gallinas buscaban los lugares más disimulados del campo para realizar su sueño. Aprendieron á disimular su alborozo, á caminar agachadas bajo el pasto; pero el otro las descubría siempre.

En estas circunstancias, habiendo llegado ya la primavera, y cuando Eizaguirre se disponía á echar entonces sus gallinas, pues sabido es que el frío perjudica grandemente á los pollos, su atención se vió solicitada por los tres cachorros que acababa de tener su perra. Eran admirables de redondez y blancura; y su madre, lamiéndolos sin cesar mientras mamaban, vivía completamente feliz.

Prueba de una de sus obras con correcciones.

juego cuando se tiene conciencia de ella, tampoco lo es la expresión artística. Y este empeño en reemplazar con rumoradas mentales la carencia de gravidez emocional, y esa total deserción de las fuerzas creadoras que en arte reciben el nombre de imaginación, todo esto fué lo que combatí por el espacio de veinticinco años."

1931. Firma con Leonardo Glusberg un libro de lectura para cuarto grado: *Suelo natal,* que es aprobado por el Consejo Nacional de Educación. Realiza así después de varias tentativas frustradas, un viejo sueño y concreta sus deseos de dar "una moral viva, en vez de la confeccionada que en forma de anacrónicas moralejas" acostumbran ofrecer a la niñez los textos corrientes, "vacuna de mal gusto y de vaguedades."

Sus dificultades matrimoniales son cada vez mayores. Hasta que un día, "dominado por los celos y el hastío", decide regresar a San Ignacio. El 20 de octubre se firma el decreto de traslado, por el cual conserva su jerarquía consular.

1932. 10 de enero: se embarca "con su mujer, sus tres hijos, sus herramientas y su Ford".

Castelnuovo y Yunque han tratado de convencerlo de que fuera, no a Misiones, sino a Rusia; Quiroga les ha contestado: "yo podría simular izquierdismo o comunismo, como dice Gide, pero soy enemigo de toda simulación. Yo no siento eso. Además no estoy preparado. Prefiero dejar de escribir."

1933. Su esposa no le encuentra atractivos a la vida en la selva; y recomienzan las rencillas entre ambos.

Viven en la casa de piedra —que alrededor del año 15 mandó levantar su madre— "que fué construída lentamente, haciéndose cada vez mayor y más suya. Desde el estar, rodeado de ventanales que se abren sobre el río Paraná, contemplaba Quiroga en días de tormenta la selva y el agua. En una carta dice: 'Estoy escribiendo en el living [. . .] bajo la lluvia, y el río que no se sabe si es río o neblina.' Allí trabajaba con sus manos haciendo cosas: piezas de cerámica de gusto precolombino; dibujos zoomórficos; alfombras rústicas, de colorido y diseño primitivos; encuadernación de libros en arpillera; animales embalsamados.

También leía: los *Motivos de Proteo* de Rodó en que pudo encontrar tantas páginas sobre el hombre interior y solitario que

él también era y que lo provocan a enviar (a él que era tan parco en todo menester de cortesía literaria) dos breves y agradecidas cartas al pensador; ese *Brand* de Ibsen al que vuelve cada vez que lo azota una crisis moral y sobre el que escribe a Martínez Estrada (en julio 25, 1936): 'Es el único libro que he releído 5 ó 6 veces. Entre los 'tres' o 'cuatro' libros máximos, uno de ellos es *Brand.* Diré más: después de Cristo sacrificado en aras de su ideal, no se ha hecho nada en ese sentido superior a Brand. Y oiga usted un secreto: yo, con más suerte, debí haber nacido así. Lo siento en mi profundo interior.' Otros escritores de esas horas de soledad, junto a las ventanas que dan al río, son Dostoievski, en constante relectura, o Axel Munthe por el amor compartido a la naturaleza, o los cuentistas norteamericanos (Hemingway, Caldwell) por su estilo directo y la cruda verdad de sus relatos. En esas últimas horas y meses de Quiroga ya no creaba cuentos. Escribía la crónica de sus días solitarios ("Sólo como un gato estoy") para los amigos ausentes hacia los que vuelca una ternura reprimida y hasta torturada durante tantos años de vida trágica." (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Con los desterrados de H. Q.*)

1934. "Al recorrer mi archivo literario, a propósito de *Más allá,* anoté ciento ocho historias editadas y sesenta y dos que quedaron rezagadas. La suma da 170 cuentos, lo que ya es una enormidad para un hombre solo. Incluya Ud. algo como el doble de artículos más o menos literarios y convendrá usted en que tengo mi derecho a resistirme a escribir más. Si en dicha cantidad de páginas no dije lo que quería, no es tiempo ya de decirlo. Tal es."

Durante estos años la floricultura se convierte en su mayor ocupación. "Las orquídeas principalmente se tornan un culto apasionante. Del fondo del bosque, de las cataratas del Iguazú, de la estación experimental de Bonpland, de los establecimientos que se dedican a ese ramo en la capital, las trae, cueste lo que cueste, para cultivarlas en los sitios apropiados de la meseta". La cual ahora tiene también "pérgolas por donde suben plantas trepadoras, bajo cuya sombra perfumada es un encanto cobijarse, y bancos de madera y de piedra dispuestos estratégicamente frente a los paisajes. Bellos islotes de rosales, de jazmines, de glicinas, la convierten en un delicioso jardín." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit*)

15 de abril: se le declara cesante. (La política uruguaya ha sufrido un vuelco a raíz del golpe de estado del

31 de marzo del año anterior; Brum se ha suicidado para no entregarse.) La S. A. D. E. (Sociedad Argentina de Escritores) envía una nota, que firman Roberto Giusti, Arturo Cerretani y César Tiempo, al presidente del Uruguay, Dr. Gabriel Terra, para que lo reponga en el Consulado. El pedido es denegado. La situación económica de Quiroga se torna apremiante:

"Me hallo en tirantez muy grande. He comenzado a colaborar de nuevo, pero andan muy remisos en mandarme el importe. Es muy duro vivir exclusivamente de la pluma, como no se te escapa." (En carta a Asdrúbal E. Delgado.)

1935. Aparece *Más allá,* libro que recoge diez cuentos publicados en *La Nación* antes de 1930, algunos varios años antes, y uno, *Su ausencia,* en *La novela universitaria* de 1921.

Cierra con este libro desparejo el último período de su labor literaria, que "registra su segundo fracaso como novelista, su progresivo abandono del arte, su sabio renunciamiento". (RODRÍGUEZ MONEGAL, *Objetividad de H. Q.*)

Quiroga ha iniciado sus trámites jubilatorios por intermedio de Asdrúbal E. Delgado; antes de que éstos se resuelvan el "horizonte se aclara un poco": en el mes de marzo el Ministerio de Relaciones del Uruguay, "en mérito a sus notorias y relevantes condiciones intelectuales" —así reza el decreto— le anuncia su nombramiento de cónsul honorario, asignándole cincuenta pesos mensuales. Enrique L. Amorim "se ha portado siempre muy afectuosamente conmigo. Su influencia con el ministro Arteaga ha sido determinante en el asunto de mi nombramiento".

Además de los escritores ya nombrados es posible que lea o, más bien, relea otros. Entre los que han despertado su admiración: Kipling ("no puedo dejar de conocer de memoria todos los cuentos de Kipling"), Gorky ("su vida y su obra le rememoraban una de las más grandes lecciones que, en punto a concepto y realización de arte, había aprendido"), José Eustasio Rivera (con quien mantiene buena correspondencia; y al que llama "el poeta de la selva"), Bret-Harte, Tolstoy, Chejov, Conrad, Suderman, Wallace (cuyas

novelas policiales por estos años llegan a ser su lectura predilecta, tanto "que lee cuanto pesca de él").

"Con la mujer —golpeada también—, me voy entendiendo poco a poco por carta; con el varón no nos entendemos casi nada. Así, pues, fracaso de padre en los últimos años, y fracaso de marido, ahora. Yo soy bastante fuerte y el amor a la naturaleza me sostiene más todavía; pero soy también muy sentimental y tengo más necesidad de cariño —íntimo— que de comida. A mi lado, mi mujer es cariñosa a la par de cualquiera; pero no vive conmigo aunque viva a mi lado. Y yo no puedo permitir esto. Bueno, ahora: lo terrible de todo esto es que tenemos una afinidad verdaderamente milagrosa de carne." (En carta a Ezequiel Martínez Estrada.)

Sus molestias físicas se acentúan; acompañado por María Elena va a Posadas, "donde existen buenos clínicos" que le hablan de una hipertrofia de la próstata.

1936. En mayo, después de un año y medio de gestiones, se le acuerda la jubilación; el giro llega "con innumerables rapiñas pero giro al fin". Poco después su mujer y su hijita se marchan; y él queda solo.

"El poco gusto de mi mujer por la vida de campo, ya exasperado en los últimos tiempos, se ha tornado irresistible. Como ella no se halla totalmente aquí con su marido y su hogar, y yo no me hallo con la vida urbana, se ha creado una 'impasse' sin salida. Ni ella ni yo podemos ni debemos sacrificarnos. No queda más solución que la separación total."

"Así y todo mi mujer ha arriado bastantes lamentaciones y acritudes, cuando me ha visto decidido a todo. Ya hemos de hablar muy pronto de esto, porque creo que, a breve término, tendré que irme a operar de las vías urinarias en Buenos Aires." (En cartas a *Asdrúbal E. Delgado.*)

Durante estos años escribe largas cartas a sus amigos en las que expone con gran franqueza los problemas que hacen a su vida:

"No sabe cuánto me enternece el contar con amigos como Ud. Bien visto, a la vuelta de los años en dos o tres amigos de su laya finca toda la honesta humanidad." (A *Julio E. Payró,* 9/IX/36.)

"Sabe Ud. qué importancia tienen para mí su persona y sus cartas. Voy quedando tan, tan cortito de afectos e ilusiones, que cada una de éstas que me abandona se lleva verdaderos pedazos de mi vida." (A *Ezequiel Martínez Estrada,* 29/III/36.)

¡Qué perra cosa tornar con letanías económicas después de 18 años de tranquilidad que uno creía definitiva! Escribo siempre que puedo, con náuseas al comenzar, y satisfacción al concluir. (A *Asdrúbal E. Delgado,* San Ignacio, Misiones, Octubre 23 de 1935.)

Hablemos ahora de la muerte. Yo fuí o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería hacer mi obra. Los afectos de familia no [colmaban] la cuarta parte de aquella ansia. Sabía y sé que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quien no salga del paso, si su destino es ése. El único que no sale del paso es el creador, cuando la muerte lo siega verde. Cuando consideré que había cumplido mi obra —es decir, que había dado ya de mí todo lo más fuerte—, comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión. Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa *descanso.* That is the question. Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingratitudes, purificarse de desengaños. Borrar las heces de la vida ya demasiado vivida, infantilizarse de nuevo; más todavía: retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia: todo esto es lo que nos ofrece la muerte con su descanso sin pesadillas. ¿Y si reaparecemos en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma? Tanto mejor, entonces. Pero el asunto capital es la certeza, la seguridad incontrastable de que hay un talismán para el mucho vivir o el mucho sufrir o la constante desesperanza. Y él es el infinitamente dulce descanso del sueño a que llaman muerte. Yo siempre sentí (aun desde muy pequeño), que la mayor tortura que se puede infligir a un ser humano es el vivir eternamente, sin tregua ni descanso (Ahasverus). ¿Se da cuenta Ud. de un sobrevivir de mil años, con las mezquindades de sus jefes, de sus amigos a cuestas? ¡Ah, no! La esperanza del vivir para un joven árbol es de idéntica esencia a su espera del morir cuando ya dió sus frutos. Ambas son radios diametrales de la misma esfera. (A *Ezequiel Martínez Estrada,* San Ignacio, Misiones, Abril 29 de 1936.)

Querido Julio. Para que afloje de uno y otro lado la cuerda, esta vez es Ud. quien está en deuda epistolar. No le reprocho ni lo urjo, sabe Dios. Los amigos se diferencian de los que no lo son, en que los primeros escriben cuando es necesario —tal los artistas en su obra—. Y sobre esto de escribir: ¿siente Ud. —Uds.— un poco menos el deseo de estrujarme para que cuente aún? Sin embargo, y de acuerdo con lo anterior, me hallo desde hace un tiempo con ganas de empezar alguna vez un libro, el libro de mi vida, en fragmentos. Seguramente influencia de Munthe. Y más

seguramente, influencia de la edad. A la mía, se evoca con gran dulzura el pasado. Allá veremos. (A *Julio E. Payró,* San Ignacio, Misiones, Junio 5 de 1936.)

Bien, querido compañero. Pero no tan bien sus líneas finales: "Hay cosas que hacer todavía. ¡Escriba, no se abandone!"

Ni por pienso. Podría objetarle que por lo mismo que hay mucho que hacer —¡y tanto!— no tengo tiempo de escribir. Lejos de abandonarme, estoy creando como bueno una linda parcela que huele a trabajo y alegría como a jazmines. ¿Qué es eso de abandonar mi vida o mi ser interior porque no escribo, Estrada? Yo escribí mucho. Estoy leyendo ahora una enciclopedia agrícola de 1836 —un siglo justo—, por donde saco que muy poco hemos adelantado en la materia. Tal vez escriba aún, pero no por ceder a deber alguno, sino por inclinación a beber en una u otra fuente. Me siento tan bien y digno escardando como contando. Yo estoy libre de todo prejuicio, créame. Y Ud., hermano menor, tiene aún la punta de las alas trabadas por un deber intelectual, cualquiera que fuere. ¿No es así? Piense en esto para comprenderme: Yo le llevo fácilmente 15 ó 17 años. ¿No cree que es y supone algo este handicap en la vida? Ud. está subiendo todavía, y arrastra las cadenas. Yo bajo ya, pero liviano de cuerpo.

Ojalá no me entienda mal, amigo, y asegúremelo así. (A *Ezequiel Martínez Estrada.* San Ignacio, Misiones, Junio 22 de 1936.)

Se ha dicho que yo me abandoné. ¡Qué absurdo! Lo que hay es que no quiero hablar media palabra de arte con quien no me comprende. Ud. lo sabe por Ud. mismo. (A *Ezequiel Martínez Estrada,* San Ignacio, Misiones, Julio 28, Agosto 1º de 1936.)

Escribir en "La Prensa": Ando madurando dos o tres temas experimentales, como Ud. dice muy bien. Más que seguro que, urgido por la necesidad, me decido en estos días a ponerle mano. Y a propósito: valdría la pena exponer un día esta peculiaridad mía (desorden) de no escribir sino incitado por la economía. Desde los 29 ó 30 años soy así. Hay quien lo hace por natural descargo, quien por vanidad; yo escribo por motivos inferiores, bien se ve. Pero lo curioso es que escribiera yo por lo que fuere, mi prosa sería siempre la misma. Es cuestión entonces de palanca inicial o conmutador intercalado por allí: misterios vitales de la producción, que nunca se aclararán. (A *Ezequiel Martínez Estrada,* San Ignacio, Misiones, Agosto 26 de 1936.)

"Casi todo mi pensar actual al respecto [se refiere a la cuestión social] proviene de un gran desengaño. Yo había entendido siem-

pre que yo era aquí muy simpático a los peones por mi trabajar a la par de los tales, siendo un sahib. No hay tal. Lo averigüé un día que estando yo con la azada o el pico, me dijo un peón que entraba: —'Deje ese trabajo para los peones, patrón...'— Hace pocos días, desde una cuadrilla que cruzaba a cortar yerba, se me gritó, estando yo en las mismas actividades: —'¿No necesita personal, patrón?'— Ambas cosas con sorna. Yo robo, pues, el trabajo a los peones. Y no tengo derecho a trabajar; ellos son los únicos capacitados. Son profesionales, usufructuadores exclusivos de un dogma. Tan bestias son, que en vez de ver en mí un hermano, se sienten robados. Extienda un poco más esto, y tendrá el programa total del negocio moral comunista. Negocio con el dogma Stalin, negocio Blum, negocio Córdova Iturburu. Han convertido el trabajo manual en casta aristocrática que quiere apoderarse del gran negocio del Estado. Pero respetar el trabajo, amarlo sobre todo, minga. El único trabajador que lo ama, es el aficionado. Y éste roba a los otros. Como bien ve, un solitario y valeroso anarquista no puede escribir por la cuenta de Stalin y Cía." (A *Martínes Estrada,* 13/VII/36). (En *La jangada florida,* argumento cinematográfico conservado en el Archivo Quiroga, como solución al problema social de los obrajes acude al entendimiento entre patrones y obreros.)[3]

[3] Resulta obvio por estos párrafos que Quiroga no veía con claridad las implicaciones políticas de las relaciones entre las clases cuando le tocaba a él hacer una experiencia concreta y en lo inmediato de esas relaciones. Cierta ubicuidad abstracta parece infiltrarse en su espíritu, la que le impide ver que la experiencia original que hace un obrero frente al patrón no es asimilable a la que hace un patrón —aunque se trate de un patrón de buena voluntad como Quiroga— frente a un obrero. Cuando les reprocha a los obreros el no saber ver en él a un hermano afirma algo así como que la buena voluntad del patrón suprime de hecho las diferencias de éste con el obrero. Toma partido de este modo por una moral de la fraternidad entre las clases que, entendemos, no se diferencia en nada de una moral de derecha, que arranca de esa mistificación que consiste en afirmar que las clases no existen. Seguramente que Quiroga tiene razón en calificar de dogmatismo al stalinismo. Pero carece absolutamente de ella cuando adscribe también al dogmatismo las estructuras de una moral que no coinciden con esa otra que él extrae con gran apresuramiento de su buena voluntad y de sus deseos de ponerse a la altura de los peones. Es de lamentar también esas ráfagas de desprecio por la mentalidad de la peonada, las que reenvían por una parte a los errores de su moralidad, y que simultáneamente autorizan, a través del juicio que se hace caer sobre las clases bajas, a optar por el *statu quo* en que consiste todo amordazamiento de las necesidades de esas clases. Pero todo esto tal vez no sea totalmente imputable a la voluntad de Quiroga sino

A fines de septiembre viene a Buenos Aires y se interna en el Hospital de Clínicas. A poco de estar allí le escribe a Asdrúbal E. Delgado: "Sufrimientos físicos de todos los grados hasta el de estar en un alarido desde las dos hasta las seis de la mañana". Los cirujanos deciden hacerle una talla vesical, como operación preliminar y urgente. Se repone lentamente. "Me hallo en una piecita solo, muy bien, sumamente asistido". Sus compañeros, Martínez Estrada, Julio Payró, los hermanos Iglesias, Arturo Mom, Gerchunoff, y muchos otros, acuden a visitarlo casi a diario. María Elena "lo atiende como en sus buenos tiempos".

1937. "Siempre le dilataban la hora de la operación definitiva, por la cual él porfía con insistencia. Las sospechas suelen golpearlo acerbamente. (. . .) Las autoridades del Hospital le guardaban muchas condescendencias. Estaba allí como en su casa, con libertad de salir. A menudo visitaba a sus amigos y parientes. Su ropería era pobre en extremo y remendada por él mismo." (DELGADO Y BRIGNOLE, *Op. cit.*)

18 de febrero: durante la tarde mantiene —según sus biógrafos— una conversación con los médicos, en la cual corrobora las sospechas que ya tiene sobre su enfermedad (cáncer gástrico). Después sale a dar un largo paseo por la ciudad y regresa al Hospital a las once de la noche. En la madrugada del día 19 muere. "Un vaso con restos de cianuro, evidenciaba la causa del fallecimiento."

Sus restos son velados en la Casa del Teatro, sede también de la S. A. D. E. —institución de la cual Quiroga había sido socio fundador y vicepresidente—; y posteriormente trasladados al Uruguay: "No hay memoria de homenaje igual, ni cuando llegaron de Italia los restos de Rodó, ni cuando murió Florencio Sánchez, ni cuando dejó de oírse para siempre la lírica voz de Zorrilla de San Martín.

---

más bien a cierta oscuridad de su espíritu de la que él no habría sabido liberarse y que consistía en no poder distinguir entre el oportunismo dogmático de ciertas afirmaciones de izquierda y el contenido valedero de esas afirmaciones. V. aquí mismo, N. Jitrik, pág. 138 y sgs. (O. M. y J. L.).

INTRODUCCIÓN A HORACIO QUIROGA

DE LO EXTERIOR A LO INTERIOR: EL ENGAÑO DE LAS IMÁGENES

Los retratos o fotografías que quedan de Horacio Quiroga, sobre todo el retrato hecho por Centurión, en el que el pelo y la barba enmarcan un rostro viejísimo y abotagado, con los ojos semiabiertos y la frente arrugada, pero con los labios firmes y duros, tienen algo de engañoso o por lo menos dejan un espacio para el engaño. Ese aspecto exterior, tan característico, ha podido limitar la libertad del juicio literario por la presión que ejerce lo que se supone que se oculta detrás. Un engaño al que Quiroga nunca hubiera incitado ni en imagen, porque otras incitaciones lo apremiaban, y, sobre todo, porque más lo debía perturbar la búsqueda de su autenticidad, absorbente de todos sus esfuerzos.

El engaño es de los otros, de los que lo ven y juzgan de afuera hacia dentro dejándose llevar por formas externas que aparejan la existencia de arquetipos, no muy ligados a la realidad de que puede haber estado compuesto un hombre como Quiroga.

Pero paralelamente a las generalizaciones en cuanto a su aspecto físico, personal, existen las generalizaciones literarias que dificultan un acercamiento directo a la significación de su obra.

EL GENIO DE QUIROGA

No es extraño que esto haya sucedido, pues Quiroga unió a su extraña actitud humana y su desconcertante aspecto exterior un talento fuera de lo común. Pocos se

conforman con tratarlo de algo menos que genial, o, cuando este calificativo les parece excesivo, de "genial cuentista americano", con lo que dan por sentado que el cuento es una especie de género chico, no arriesgando por consecuencia una definición que implique compromisos más grandes. Se resignan, pues, a que Quiroga sea una especie de genio menor adecuado a nuestro provincialismo literario, inhibidos de considerarnos relacionados a algo que tenga que ver con criterios de universalidad. En general no se discute esta ubicación de Quiroga como genio consagrado para nuestro uso interno y, por ello, al darlo por aceptado se inicia el viaje de regreso hacia la persona. Luego de haberlo declarado genial como escritor, se llega al convencimiento de que es un genio "humano", y después, como hombre y obra están estrecha y necesariamente unidos, se vuelve a demostrar, otra vez más, que la obra es decididamente genial.

El último paso consiste en poner a tono la leyenda negra del mal carácter y del egoísmo de Quiroga con un Quiroga que resultaría de las comprobaciones anteriores un excelente padre de familia, un ser generoso y bueno, un hombre preocupadísimo de los problemas sociales, o, si el punto de vista es otro —telúrico, digamos—, un hombre que se encontró con la naturaleza y por lo tanto con la tierra, *Pachamama* o su correspondiente guaraní, o bien un lúcido pensador que hubiera podido perfectamente resolver intrincados problemas estéticos, políticos o morales, pero que si no lo hizo no fué por frialdad sino porque lo acuciaban preocupaciones igualmente premiosas.

SENTIDO DE LAS CRÍTICAS A LA OBRA DE QUIROGA

En esta ilusión que desvirtúa toda crítica cae la mayor parte de los libros o trabajos que existen sobre Quiroga. Se remiten enfáticamente al hombre tratando de justificarlo, de demostrar que lo autobiográfico constituye en sí mismo un valor estimable en cuanto el resultado expreso en la obra se parece fielmente al modelo que es el autor, de dejarlo bien ubicado socialmente y de hallar buenas todas las cosas que haya escrito, teniendo, para las decididamente malas, palabras conciliartorias,

como si el decir francamente la verdad fuera a menoscabar lo positivamente bueno que hay en la obra de Quiroga.

De esta supervivencia del romanticismo crítico, ni siquiera los más devotos de Quiroga están excluídos, aunque traigan en aspectos determinados aportes considerables a la comprensión de su obra.

De la lectura de la mayor parte de los trabajos sobre Quiroga, surge la impresión de que el naturalismo de Quiroga ha sido una primera causa de sorpresa y maravilla. Les ha parecido increíble que entre nosotros se hubiera producido un escritor de esa calidad, de esa intensidad y profundidad. Por eso, de calidad pasaron a genialidad, por lo cual valoraron sus primeras obras, provinciales e insignificantes, dándolas como propias de un gran maestro que después, sin establecerse demasiado por qué, cambia de escuela y se va a un naturalismo excitante. Dentro de éste, ya no se encuentran discriminaciones. Tanto da un cuento como *El solitario*, artificioso y desprovisto de significación, como *La insolación*, uno de sus relatos más intensos y más hondo. Ponen *El simún* o *El salvaje*, literatura sobre literatura adaptada con talento, en el mismo plano que *Tacuara-Mansión* o *El alambre de púa*, en los cuales su personalidad literaria se ha desarrollado por fin y se muestra en toda su agilidad. Como ejemplo de su temor a la muerte ponen *El hijo*, cuento blando y pobremente escrito, en el que falta totalmente el rigor que caracteriza sus producciones más representativas.

LA LITERATURA: UNIVERSO DIFERENTE

Trataremos de acercarnos a la obra de Horacio Quiroga con la menor cantidad posible de prejuicios, porque toda aproximación a una obra es una penetración en un universo distinto del nuestro, un universo, que valiéndose para existir de la coherencia de que disponemos para el universo de uso corriente, tiene una cierta dosis de leyes propias que le dan su particularidad, y, sobre todo, que tienen un arquitecto visible que lo ha construído, lo cual puede ayudarnos a comprenderlo más fácilmente. Además, se nos aparece hecho de una vez para siempre,

dejándonos por eso entrar en su comprensión porque está ahí, invariable en su solidez y en su soledad. No es como el mundo cotidiano, en el cual los movimientos de las cosas son tan vertiginosos que apenas los alcanzamos a vislumbrar ya se han convertido en otros; la multiplicidad del mundo diario exige, por otra parte, que seamos militantes y obreros, pensadores y amantes, niños y cadáveres: en el universo de la obra sólo y en el mejor de los casos, llegamos a ser lectores, categoría sin parecido a cualquiera de las que nos apremian diariamente.

Sin embargo, pese a su soledad, la obra literaria es penetrable y, aún más, por el hecho de que haya sido publicada, exige la penetración. En la manera de hacerlo radican todas las confusiones, ya que a pesar de que la obra está en espera del lector, éste se pierde y confunde y ve cosas en ella que realmente existen, pero que no hacen a su existencia misma sino que implican a los elementos que han intervenido para que llegara a ser obra.

MUNDO REAL Y MUNDO DE LA LITERATURA

Entonces, como la diferencia entre el mundo de la obra y el mundo real es mínima (aunque el signo bajo el que viven sea profundamente distinto), el crítico a veces se pierde y considera los elementos que están en la obra con las calificaciones que tiene para con los elementos que componen la realidad inmediata. En cuanto a Quiroga, no quedará satisfecho por lo tanto con determinar las características y alcances éticos de sus cuentos, sino que se esforzará por demostrar que hay acuerdo entre aquéllos y la moral real, histórica y documentada de Quiroga. Con tales objetivos, la crítica permanece dentro del plano de la búsqueda del "grande hombre", restringiendo así sus posibilidades porque, en última instancia, se queda en una suerte de purgación de la conciencia a través del ser mitificado que es el escritor. Es una crítica estrictamente romántica que se complace en advertir que todos los actos de la vida del escritor, aun los más triviales, cobran, a la distancia, estatura, se cargan de significación y de un vasto poder de iluminar sus secretos literarios, que mediante la identificación se pueden desentrañar mejor.

Pero los elementos que entran a jugar en la obra pertenecen al mundo cotidiano. De ahí que la tranquilidad y el estatismo de la obra sean engañosos, pues su silencio no depende tanto de ella misma como de nuestra propia riqueza y mundanidad. Gracias a ella, vamos penetrando en la obra ayudados por los nuevos aspectos de la conformación de toda realidad de que gradualmente disponemos. De este modo, y haciéndonos cargo del compromiso entre la irrealidad de la obra y la realidad del mundo en que aquélla se alimenta, la obra se dinamiza y postula las mismas o parecidas complejidades que el mundo real.

Es por este principio que podemos escapar de una crítica romántica, por un lado, o de una crítica meramente estilística, por otro. No debemos dejarnos arrastrar por simpatías que no tienen nada que ver con la obra ni nos sentiremos acongojados por la falta de coherencia o de interés que padezcan los escritores en su vida corriente.

ACTITUD CRÍTICA PARA CONSIDERAR A QUIROGA

Siguiendo ese propósito, se puede encarar la obra de Quiroga en dos direcciones: una, historicista (Quiroga, criado en el modernismo más provinciano lo deja y se realiza como escritor en un realismo trascendente); la otra, metafísica (la obra válida de Quiroga es sobre todo una obra de *experiencia vital* y de descubrimiento del hombre). He dejado de lado el aspecto de compromiso social de su producción porque no he creído necesario defenderlo: no es ése el acierto mayor de Quiroga ni su responsabilidad literaria más grande. Por otra parte, y ésa es una cuestión lateral, cabría determinar hasta qué punto su literatura es social o bien si la literatura argentina está preparada para ser una literatura *expresamente* social. Con temas inspirados por Quiroga y con total exclusión de la propia experiencia como ingrediente de la literatura, Alfredo Varela (*El Río Oscuro*) ha intentado hacer una novela expresamente social y le ha salido una novela de arquetipos [1].

[1] Ver: *Contorno,* núm. 5-6 (*Los comunistas*).

LA PARTE VIGENTE DE SU OBRA Y SU REPRESENTATIVIDAD

Por último, he tenido presente el sentimiento de la vigencia de la literatura como prueba de su validez. Destaco aquí el valor de un párrafo de Rodríguez Monegal, contenido en su *Objetividad de Horacio Quiroga*[1]: "Este trabajo abarca únicamente aquella zona de la producción quiroguiana que conserva, a mi juicio, su vigencia. Es la que se centra, particularmente, en los cuentos de ambiente misionero." Es evidente que, pese a que nunca faltan frecuentaciones literarias hipercultas o aberrantes, la permanencia de la adhesión a una obra indica un valor. No es el caso de la devoción fascinada que muchos lectores experimentan respecto de obras como la de Hugo Wast, por ejemplo; fascinación explicable por diferentes y no superficiales razones (por otra parte, difícilmente un lector de Quiroga guste de Hugo Wast), sino la de lectores para quienes Quiroga representa una sorpresa perdurable y de una significación profunda. No toda la obra de Quiroga, naturalmente, obtiene la adhesión sin condiciones. Éste ha sido otro motivo para estudiar la vigencia sobre determinados materiales, dejando de lado expresiones poco representativas. Sus novelas, su obra de teatro y numerosos cuentos tienen forzosamente que ser descalificados si se pretende llegar a comprender de alguna manera la obra fundamental de Horacio Quiroga.

Por otra parte, el hecho de que muchos de sus cuentos sigan interesando en relación con una realidad literaria contemporánea cuya importancia nadie pondría en duda, induce a tratar de señalar elementos que se encuentran en aquéllos y también en obras representativas de ésta, elementos que explicarían asimismo gran parte de las razones por las cuales un casi ignorado cuentista sudamericano debería estar situado en una posición excepcional dentro de la literatura contemporánea.

1 EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: *Objetividad de Horacio Quiroga*, *Número*, núms. 6-7-8, Montevideo, enero-junio 1950.

talmente en cuatro elementos básicos, que son los que dan hondura a su obra. Tal vez se hayan omitido exhaus-

Por todo lo expuesto, este trabajo se apoya fundamen- tivas delimitaciones lingüísticas o falten exámenes verbales concluyentes. Seguramente no corresponde hacer eso con Quiroga, tal como correspondería sin lugar a duda con Lugones o con Larreta, porque el mayor valor que éstos han impuesto a su obra ha sido el de la riqueza verbal. Quiroga, por el contrario, subvierte bastante el concepto literario vigente en su momento y se ocupa de realidades diferentes para las cuales la expresión se le iba dando sola y cada vez con mayor soltura, lo cual le evitaba y le impedía recurrir a variantes de estilos aceptados por escuelas.

Uno de los cuatro elementos es el sentido de la experiencia como rasgo fundamentalísimo de la literatura contemporánea y motivación del estilo de Quiroga. Este elemento colora todos los demás, que vienen a constituirse en una suerte de objetos o contenidos de la disposición para la experiencia y son: la presencia de la actividad como forma expresa de una situación del hombre contemporáneo, la presencia de la soledad como camino para el descubrimiento y la aceptación de los propios límites y la presencia de la muerte como la instancia vital más importante que exige la más dificultosa adecuación de la literatura.

CULMINACIÓN Y DESCENSO: PARÁBOLA ESTILÍSTICA

Para considerar estos cuatro elementos se han tomado en cuenta las obras de Quiroga en las cuales se encuentran estas direcciones y sin una preocupación excesiva por una estricta cronología. Hay, sin duda, una progresión estilística en la obra de Quiroga, pero creo que no es indispensable tomarla muy al pie de la letra dentro del período que comprende la aparición de los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) y la de *Los desterrados* (1926), sea cual fuera la fecha de redacción de los cuentos que integran todos los libros publicados entre esas fechas.

El abandono del rigor cronológico dentro del período señalado no impide que advirtamos un punto más alto en la producción quiroguiana. Esta culminación se da, seguramente, en *Los desterrados*, su libro más homogéneo y decidido, donde parece haber abandonado para siempre todo otro recurso que no saliera de sí mismo y en el cual no incluyera ese particular mundo formado a costa de años y de fatigas. Pero esa evidencia fuerza a la comparación con los momentos más bajos de su obra en relación con la cúspide, lo cual sugiere el trazado de una parábola estilística con cada uno de cuyos puntos no podríamos solidarizarnos. Esta línea podría consistir en un punto de partida convencional, un ascenso hacia la afirmación de la personalidad y un descenso, nuevamente —y como al principio—, hacia lo convencional, por un laborioso proceso de adquisición de una conciencia de escritor, con todos los riesgos que ello implica.

DOS MANERAS DE ESCRIBIR

Si resulta necesario destacar que es valioso que Quiroga haya llegado a poseer conciencia de escritor es porque hay dos maneras de escribir, o bien, dos actitudes para escribir. Una, que se hace cargo del peligroso compromiso personal que significa descubrir el mundo al exclusivo efecto de describirlo, con la clara consecuencia de que por ello el mundo real se conmueve en su peso y queda destruído; y otra, que procede a partir de la convicción valorativa de que no hay diferencia entre el mundo de los objetos y el tiempo real y el mundo de la literatura, y que uno y otro poseen el mismo tipo de realidad; lo cual supone que no habrá dificultad en expresar la realidad o cualquiera de sus aspectos, porque las palabras son representación cabal y eterna de las cosas y no hay margen entre unas y otras. La tradición, en su sentido de presión consciente, y la Academia reglamentadora están en el origen de esta seguridad. Escribir consiste para esa mentalidad en una placentera actividad que logrará sus objetivos si se atiene a ciertos establecidos recursos, y triunfará si los acepta y se atreve a alterarlos sólo en lo externo, afirmándolos al mismo tiempo en lo sustancial. Ahora bien, no es sólo la lenta evolución histórica del

sentido de las palabras lo que desvirtúa esta forma de resolver la literatura. Es el sentido *actual* de las palabras y su resonancia en quien escribe y en el universo que con ellas se quiere organizar lo que hace que escribir sea, metafóricamente, tan aventurado y peligroso como internarse desprotegido y solitario en el mar o en la noche.

El escritor verdadero es el que acepta escribir según *estas* condiciones, que son al mismo tiempo la garantía de una pérdida segura (la del mundo real) y la de una pérdida probable (habiendo perdido el mundo real no gana tampoco el otro si fracasa). Todas las desventajas deben ser asumidas por el que se aísla en su intimidad para realizar una de las tareas más solitarias que existen en el mundo, porque si no las asume, toda actividad literaria consistirá en el acto mecánico de adornar conceptos con palabras más o menos calificadas que nunca adquirirán peso ni significación, y la obra será tan sólo una apariencia, un ropaje puesto sobre un fantasma y no un objeto vivo, exigente de estar significando algo.

UN ESCRITOR: CIERRE DE LA PARÁBOLA

Un hecho notable en la trayectoria de Horacio Quiroga es que nace a la literatura bajo el signo de la travesura literaria que los hombres serios suelen tolerar condescendientemente porque están seguros de que no los debilita sino que, al revés, los confirma. Todo lo que hace al comienzo de su carrera es convencional, sin que nada pueda salvarse de toda esa exuberancia; pero, paulatinamente, se produce en él un cambio tal que en cierto momento termina por ser un escritor, como si todo lo anterior no hubiera tenido esa finalidad. El proceso culmina en *Los desterrados,* sin mantenerse. *Pasado amor,* la obra que publica a continuación, significa una recaída en el convencionalismo, pero esta vez no por copia de los demás sino de sí mismo, una mala imitación de un Quiroga opulento y lleno de savia, capaz de haberse aproximado con convicción a los grandes temas. El descenso está iniciado y se cumple sin perdón. Para corroborarlo, publica *El más allá,* el perfecto cierre de la curva, pues los cuentos que ese libro contiene son casi todos anteriores a la publicación de *Los desterrados.* El mismo Quiroga

aceptó, aunque fuera por razones secundarias, que todo lo que había escrito era igualmente valioso. No se dió cuenta de que algo había terminado y que en el punto más alto era donde debía haberse detenido. Él mismo se encargó de concluirse, no tanto sin embargo como para anular lo que goza de una vigencia por encima quizás de sus propias confianzas y que hace de él no sólo un auténtico escritor de nuestro tiempo, sino uno de los más perdurables.

EXPERIENCIA VITAL Y EXPERIENCIA LITERARIA

EL MODERNISTA PROVINCIANO

Hay que tener en cuenta de dónde proviene Horacio Quiroga: Salto, una adormilada ciudad de provincia es su lugar de nacimiento, y su padre es el cónsul argentino, pariente lejano a su vez de Juan Facundo Quiroga, aristócrata por lo tanto, provinciano. Familia de nombre, rango social, comodidad burguesa, tranquilidad suburbana, todo se reúne de tal modo que un muchacho de talento como era Horacio pudiera, sin mayores inquietudes y con las tormentas propias del caso, llegar a una posición personal relevante en el sentido tradicional. Con que se hubiera limitado a seguir las huellas del común, de parecidas características de origen, podría haber terminado en los escalones en que terminaron por ubicarse tantos otros. Pero el medio no lo condiciona fatalmente tal como habría sucedido con otros. Casi como por casualidad, y sintiéndose más "genio" de lo que la realidad objetiva denunciaba, empieza a jugar con la literatura en cuadernos de 48 páginas y a fundar revistas que se inician con frases tan decididas como ésta:

"El aborto es menos bochornoso que la esterilidad".[1]

al mismo tiempo que se ocupa del más devorador y sano deporte del ciclismo. Sus amigos, que escriben por las mismas razones que él, notan que quizás, aunque todos ellos digan las mismas cosas y cultiven los mismos clá-

[1] Transcripto por E. Rodríguez Monegal en *Diario de viaje a París de Horacio Quiroga*, pág. 117, extraído de la *Introducción al Número* 1 de la *Revista del Salto*.

sicos, en Quiroga todo tenga un sentido distinto y tal vez más profundo. En efecto, casi todos abandonan tarde o temprano la literatura y sólo dos de ellos escriben en serio: una biografía, cariñosa y exhaustiva, de Horacio.[1]

Aunque sea un impenitente imitador y sus páginas juveniles estén plagadas de falsos sentimientos y del detestable lenguaje delicuescente de la época:

En el blanco jarrón de la sala
Languidecen las dulces violetas.
Las corintias columnas de mármol
sostienen al bronce de escúltica griega.
De sus pechos nupcial incensario
Del cincel praxitélico, perla.
En sus muslos —querida del arte—
Contémplase carne la lúbrica idea.
La dulzura retrata su frente.
Su lamprófora veste de hebrea
Ciñe el vientre con broches dorados
Que las curvas del vientre revelan.
Pide amores la virgen estatua.
Desde el cetro de su alta belleza
Su mirada desciende pausada
Sobre el ramo de mustias violetas.

(Fdo. GUILLERMO EYNHARDT, *Gil Blas*, año I, núm. 16, Salto, 1898.)

hay un modo de jugarse que supone grandes cosas. De a poco, Quiroga va penetrando en el endiablado círculo ético que lo empuja a exigirse una sinceridad muy grande para llevar a cabo decisiones que pueden parecer tal vez ordinarias, pero que distan mucho de serlo vistas con otros ojos.

RESULTADOS REMOTOS DEL VIAJE A EUROPA

Y a pesar de que la mayor parte de los jóvenes va a París y tanto más en el momento en que Horacio toma las "balijas", sobre todo los jóvenes que hablan del por-

1. ALBERTO J. BRIGNOLE y JOSÉ MARÍA DELGADO: *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo, 1939.

tentoso genio de Leopoldo Lugones y que resuelven su disconformismo con metáforas y ganas de conocer a Rubén Darío, para Quiroga el viaje a París es otra cosa y resulta muy importante para él haberlo realizado. No digamos que tiene consecuencias inmediatas ni que imprime en su espíritu señales que emergen después en su obra definitiva. No se podría afirmar ni una ni otra cosa. El viaje a París es un comienzo del juego en que consiste la vida. Más serio, más peligroso que hacer la "Revista del Salto", porque entre sus leyes se cuentan elementos que dificultan el proceso normal de la educación. Allí están la soledad, la falta de dinero, el hambre, el idioma extraño, el orgullo sometido y todo otro orden de instrumentos que, satisfechos, facilitan enormemente el trámite de vivir. Del viaje no hay resultados concretos inmediatos, pero sí cierto choque consigo mismo, bastante violento, pero que curiosamente no influye para nada en lo que en ese momento escribe. Sus reflexiones diarias y las anotaciones que hace en un *Diario*, publicado años más tarde y no por él, son relativamente vulgares y revelan a un adolescente que mezcla miedos verdaderos a fórmulas convencionales de la pasión. Así, de cuando en cuando, dice:

> "Hoy he pensado en ella"; "el amor es la suprema redención"; "¡Oh brillante porvenir de literatura, perdido porque faltó un día qué comer!" [1]

y otras muchas fórmulas similares.[1]

EL PRINCIPIO DEL CAMBIO

Al mismo tiempo que empieza a pensar con melancolía en sí mismo, impregnado su ensimismamiento de narcisismo finisecular —y como una consecuencia de ello—, escribe versos y prosas de tipo escultórico, modernistas a más no poder, pero lee novelas naturalistas que le parecen, como *Fecundidad*, el producto de un coloso. Antes había leído a Maupassant, al cual regresaría algo después sin haber olvidado ciertos temas acuciantes que le inspiraron

[1] *Diario de viaje a París, de Horacio Quiroga,* Introducción y notas de EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Número*, Montevideo, 1950.

relatos en su período naturalista,[1] pero al que le saca en un primer momento las concepciones románticas del autor como un demiurgo excepcional en quien todo, aun la locura, es válido y valioso:

"Los grandes artistas son aquellos que imponen a la humanidad "su ilusión particular.[2]

Volverá de París más modernista y decadente que nunca. Fundará revistas y se reunirá en el "Consistorio del Gay Saber" y otros reductos poetizantes. También trae de París una barba, que puede querer decir su voluntad de separarse del pasado y que, en todo caso, siempre significa mucho más que un mero esteticismo. La decisión de llevarla, decisión tomada un poco porque sí, obedece a un proceso de encuentro consigo mismo que va a culminar en el viaje a Misiones y le sirve como aislante o como barrera protectora.

EUROPA Y AMÉRICA: REENCUENTRO

Quizás traiga sólo esto de Europa, aunque quizás, también, la convicción de que todo depende de lo que consigamos realizar con nuestro cuerpo y por nuestros propios medios, que nuestro destino no depende del prestigio de tal o cual lugar. América es mi país, se dice, y ella es la que me da sentido y alimento. Allí soy yo mismo. Quiroga refiere en primera instancia este sentimiento exclusivamente a la necesidad de diversiones o a la posibilidad de una vida cómoda, fácilmente practicables en la aldeana Montevideo de 1900, pero la referencia puede extenderse a la cultura y hasta a un estilo de vida. El aprendizaje de esta idea y su puesta en práctica irán, sin embargo, realizándose de a poco y gradualmente, a veces contra Quiroga mismo, que no puede olvidar ni su educación ni los valores que ella supone. Correlativa-

1 Por ejemplo *La gallina degollada* (*Cuentos de amor, de locura y muerte*, 1917) que viene a ser una variante local de *Los idiotas*, de MAUPASSANT.

2 Reproducido por QUIROGA en *Por qué no sale más la REVISTA DEL SALTO* (Transcripción de RODRÍGUEZ MONEGAL, *op. cit.*)

mente, al mismo tiempo que cancela la posibilidad de Europa para su salvación personal, tendría que haber intentado despojarse del recurso a Europa para su salvación cultural. Sin embargo, ello no ocurre sino muy tarde, y no por un movimiento de su voluntad sino porque ya está en pleno funcionamiento su personalidad. Hasta entonces, la expresión "Capital del mundo" aplicada a París, tiene validez para Quiroga y tanto sentido como lo tiene el decadentismo o cualquier otra escuela literaria que él y sus amigos conceptúan genial. En verdad, aunque con el natural retraso, el equipo de conceptos que sobre el arte maneja Quiroga es el mismo que se usa en París, pero deja la impresión más de una moda que de una adhesión. El *Diario* muestra además una arrogancia fuera de lo común cuando emplea tales conceptos. También de esto se irá curando. Cada vez creerá menos que todo genio es un neurópata, se ocupará menos de los genios así como de los neurópatas y empezará a escribir más seriamente, vinculando el hecho de escribir a la importante experiencia que implica vivir al borde las cosas seguras y bajo el signo de una sinceridad cada vez más acuciante y peligrosa.

LAS MUERTES QUE LE CONCIERNEN: EXPERIENCIA LÍMITE

Su padre había muerto cuando Horacio era todavía un niño. Luego vienen las otras muertes, la de su padrastro, las de sus hermanos, la de Ferrando, la de su mujer y las de sus hijos después de la suya propia, pero seguramente en conexión con la suya. Las circunstancias en que se producen casi todas, de algún modo lo complican. De algunas de ellas es casi autor o por lo menos causa. Esto es más de lo que cualquiera podría soportar y Quiroga no se sustrae a la regla general: queda profundamente tocado, pero, en cambio, las muertes sirven para apresurar el proceso de su literatura que, gracias a estos accidentes, se enriquece con una dimensión asustadora pero suficiente por sí sola, si se la intuye como corresponde, para descalabrar toda imagen del mundo, toda la acuarela que un Horacio Quiroga estaba por seguir pintando aun después del hambre de París.

La muerte de los otros es la experiencia anterior a la experiencia límite de la muerte y viene sobre nosotros menoscabando la organización que establecemos del tiempo y que creemos tan permanente. Es una experiencia pasiva de la cual salimos o con nuestra estupidez intacta o con la brújula fluctuante, pero de algún modo tocados aunque parezcamos indemnes. Nadie puede decir cómo es la experiencia pasiva de la muerte, del mismo modo que nadie puede decir cómo es la experiencia activa, la de nuestra propia muerte, ya que todo nos obliga a tener fe en lo que nos muestra quien la haya padecido y, a la vez, si somos nosotros los actores, nadie del exterior está obligado a creernos, pero al mismo tiempo no puede rechazar con fuerza nuestro testimonio, y en esto de la muerte lo que no se vive no se conoce y lo que se vive no se puede contar.

Quiroga sale de la muerte de los otros contaminado por el conocimiento de la muerte, pero ¿hasta qué punto ha sido así? ¿La experiencia de la muerte ajena es tan dolorosamente traumática como para producir tan formidables cambios de fondo? Porque de *Los arrecifes de coral* a *Los desterrados* hay un cambio tan grande que las muertes del rededor sólo podrían explicarlo parcialmente, tanto como argumentar que ese cambio es resultado de una simple evolución literaria.

Esas muertes explican seguramente su misantropía, su hurañía, el descuido de su ropa y aún su propio suicidio, pero el factor que introducen en su perspectiva literaria se completa también con hechos tal vez más simples de su propia vida, menos trágicos en sus consecuencias personales, pero en rigurosa consonancia con lo que está queriendo encontrar a través de su incesante búsqueda de palabras y de imágenes, porque no podemos olvidar que Quiroga es fundamentalmente escritor.

OTRA EXPERIENCIA LÍMITE: ESCRIBIR

Escribir es también una experiencia vital definitiva, pero, aunque es en cierto modo autónoma, se nutre de la otra que le va dando el cuerpo y la carne. Precisamente, el que la literatura haya empezado a ser consciente de esta vinculación es lo que le da una vigencia aceptable,

es lo que la eleva a la categoría de medio eficaz de la comunicación.

A la experiencia autónoma de la literatura se une para perfeccionarla y profundizarla la experiencia vital o, mejor dicho, el sentido y el mecanismo de la experiencia. Esto es lo que hace que *Alimentos terrestres* (Gide), *Nadja* (Breton) o *La condición humana* (Malraux), con ser tan diferentes como novelas, tengan algo esencial en común, como lo afirma Maurice Blanchot,[1] un algo aglutinante que hace que todas se instrumenten en la función de aproximarnos a cosas tal vez imprecisables, pero urgentes de un mundo en constante requerimiento.

Así, la muerte ajena es un principio de la experiencia siempre que entrañe una aproximación sincera a la propia. Quiroga llega, pero incorpora el principio de la experiencia más allá de esos límites. El hecho de andar en bicicleta primero, de irse a París, de vestirse como un "dandy", de ser profesor de escuela, de ir a Misiones, de ser empresario, de ser inventor, de ser escritor, de ser funcionario, de ser amante, de andar solo en moto por la selva, de hacer crónicas de cine, de caminar por los barrios de Buenos Aires mirando la pobre gente, implica, por una integración implacable en su persona, una disposición para la experiencia que es, en definitiva, una apuesta contra uno mismo, que uno gana siempre de cierto modo, salga sano o maltrecho de la aventura.

EXPERIENCIA Y EXPERIENCIAS

No todo lo que se llama experiencia, sin embargo, significa estrictamente lo mismo. Hay que distinguir entre la disposición permanente para la experiencia y las experiencias aisladas que pueden perfectamente implicar a veces la buena conciencia que se prepara, con un mínimo riesgo calculado, el conformista, para el cual no hay enseñanza sino la habilidad de escamotearle a la vida dones que no le tocaban y de los cuales podría haber seguido prescindiendo.

Ni lo esporádico, ni lo que posiblemente deje ganancias, son connotaciones que corresponden a un sentido

1 Maurice Blanchot: *La Part du Feu*, París, 1949.

legítimo de la experiencia, que se legitima más cuanto más espontáneo y desinteresado se manifiesta. Es en todo caso una aventura al cabo de la cual algo ha cambiado, aunque la modificación no sea aprovechable y sólo sirva para impulsarnos a una nueva entrega frente a los elementos. Los mecanismos que la historia transcurrida puede crear, raras veces se articulan en una consideración racional del peligro que impulse a no afrontarlo. El hecho es que, pese a que el que lo posee sigue atado a ese impulso, algo se modifica en él de adentro hacia afuera y eso se advierte. Compárense páginas juveniles de Quiroga con expresiones como ésta:

Sí, querido compañero. Y también tengo siempre en la memoria una frase de Emerson, correlativa de aquélla: "Nada hay que el hombre no pueda conseguir, pero tiene que pagarlo." [1]

Esta fatalidad de la experiencia se convierte luego en un amor por ella y se llega a apreciarla como el único valor, la única arma que se posee para acercarse a las cosas con alguna coherencia. Como no se puede prescindir de ella se le cambia el signo y, aunque sea por la actitud exterior, el sentido de la experiencia recibe los atributos psicológicos de toda pedagogía, se convierte en toda la pedagogía. Ahora bien, construirse tenazmente mediante las experiencias no significa necesariamente lograrse (uno bien puede suicidarse al final) y lograrse tampoco implica llegar a la plena satisfacción respecto de uno mismo. El burgués inquieto cree justamente lo contrario. Para él, vivir la vida con el más productivo método de realizar diversas experiencias es motivo de orgullo y contento; el proletario desesperado, pero cada vez más consciente de su situación, se da también cuenta de esto y nunca se envanece sino que, al ganar lucidez, advierte correlativamente la realidad de sus límites, lo cual prepara para la rebeldía y el disconformismo, o, por lo menos, para la lucha. Lo que importa, entonces, es la apertura que tenemos frente a las cosas, la capacidad de entrega de que disponemos, la valentía de considerarnos limitados y condenados a intentar en vano la satisfacción

[1] Carta a Martínez Estrada (25/VII/936). Citada por Rodríguez Monegal.

de una porción de apetencias que ni siquiera conocemos bien, la posibilidad de perder toda ventaja y todo equilibrio, la certidumbre de que no hay distancia tan fabulosa entre el error y la verdad, entre la cordura y la locura, entre ser un ministro y ser un presidiario. La metáfora tauromáquica que sería la vida, en la cual lo mejor y lo más vital es la disposición con que uno se enfrenta con la muerte, ilustra bien este campo de apetencias recortadas, del recomienzo cada vez más lúcido y del mejor de los corajes.[1]

EXPERIENCIA TOTAL Y DESCRIPCIÓN LITERARIA: ORIGINALIDAD DE QUIROGA

La posibilidad de desvirtuarnos respecto de lo que habíamos logrado ser es carácter principal de la experiencia y es eso, aceptado, lo que faculta la comunicación, lo que nos permite escapar de nosotros mismos para hacer comprobaciones más ajustadas acerca del mundo. Es la disposición que tiene el proletario, cuyo mundo actual está en destrucción y cuyo mundo real se construye con infinitas alternativas a las cuales se entrega sin vacilación y que casi siempre le exigen su propia vida. No es la disposición del burgués, que sueña con mundos hechos, terminados, que elimina toda inquietud conociendo escrupulosamente las sensaciones que le van a provocar las aventuras que intente. Esta profunda diferencia, este abismo que se refleja en las menores circunstancias de la vida, no son ajenos a las caracterizaciones de la literatura. El tipo de descripción, por ejemplo, revela la separación de esos dos mundos. Recuérdese cómo muestra el campo Larreta en *Zogoibi*. Es una descripción de objetos que parecen atemporales y sin vinculación con el hombre o a lo sumo vinculados a un hombre abstracto o inexistente aun en el pasado. Larreta se manifiesta por medio de imágenes estáticas, de fijeza plomiza y asegurada. El mundo será siempre así, parece decir. De ahí que para animar el cuadro haga recurso a la psicología de los personajes. No se le ocurre otra dinámica que la de un movimiento mental autónomo y sin relación con

[1] MICHEL LEIRIS: *Age d'homme*, París.

el contorno, como si toda riqueza dramática dependiera, no de la situación del hombre en el mundo, sino de un resorte que sale porque sí, infaliblemente, del alma del hombre, sin conexión con ninguna otra cosa. Por el contrario, Quiroga no hace psicología, porque descubre al hombre en existencia, inmerso en su contorno. El mundo, asimismo, es una vertiginosa ordenación que no llega a concretarse porque hay algo que eternamente la desquicia. Aparecerá una víbora o lloverá o morirá el caballo. A pesar de esta inseguridad, el hombre sigue construyendo y el mundo es, finalmente, una infinita serie de variantes de las cuales el hombre no puede desprenderse ni desentenderse.

Horacio Quiroga, a juzgar por lo que cuentan sus amigos, no parece haberse retraído a la vivacidad de las cosas que lo atraían profundamente, lo cual hizo que cada día las viera más, percibiéndolas más al mismo tiempo que cobraban sentido, aunque eso lo hiciera cada día más infeliz. Pero, aunque sus amigos no hubieran contado nada, su propia evolución literaria muestra claramente la angustiosa apertura, ya sea por el giro que imprime a recuerdos vividos, ya por la ausencia de un moralismo que generalmente envicia y desvirtúa las emociones más fuertes, ya por la inclusión del hombre común en reemplazo del héroe acrisolado. Detrás de la faena más simple sabe encontrar el pozo que acecha a cada uno de los hombres y en ese encuentro su lenguaje se hace más límpido y acepta gradualmente elementos expresivos extra-literarios, o por lo menos juzgados como tales por la ortodoxia literaria.

En esa disposición, en ese hallazgo, puede encontrarse la fuente de la originalidad de la obra de Quiroga, que no es total y absoluta (en otra parte señalo que en realidad sólo quedan unos veinte cuentos bien demostrativos), sino que su aspecto de mayor originalidad está en estrecha vinculación con la disposición para la experiencia.

VIVIR PARA ESCRIBIR: ESCRIBIR PARA VIVIR

En este punto es donde la experiencia literaria hace su aparición para enredarlo todo. Porque si la vida de los hombres, aun la de los mejores, se limitara a sus

propios actos, todo estaría claro y no habría problemas. Otros, los que no actúan, podrían biografiar la vida de los que poseen la disposición al riesgo y ambos tipos de hombres se entenderían perfectamente bien. Pero en algunos casos no es tan clara la relación. Horacio Quiroga pretende no sólo vivir hasta los últimos riesgos las situaciones de su vida sino que también quiere describirlos; es decir, que quiere jugarse y, como tal, totalmente, pero asimismo busca reservarse para poder escribir. Esta contradicción atenta aun contra la sinceridad de la experiencia. ¿Cómo podemos argüir que deseamos sinceramente ir a la guerra si lo que nos importa es escribir sobre la guerra y eso no lo podríamos hacer si nos matan, consecuencia más que previsible del hecho de ir a la guerra?

No es Quiroga el único en quien esta contradicción es flagrante. Los mejores escritores contemporáneos la padecen sintiendo que si por un lado eso los califica, por el otro los desvirtúa. Todo lenguaje es enemigo de la sinceridad, ya sea por decir demasiado, ya sea por decir poco, afirma Blanchot a propósito de Gide [1]. Las exigencias literarias, entendidas a la manera clásica como a la manera barroca, frustran y traicionan el contenido de los sentimientos. Toda literatura, pues, es una experiencia dudosa y deshonesta donde se triunfa sólo fracasando, donde los escrúpulos son sospechosos y la sinceridad se hace comedia. Es una experiencia esencialmente engañosa y en eso consiste su mayor valor puesto que el que escribe entra en la ilusión, pero la ilusión, al engañarlo, lo arrastra, y al arrastrarlo por el movimiento más ambiguo, le otorga la posibilidad de perder lo que había creído encontrar o de descubrir lo que ya no podrá obtener.

LA LITERATURA Y EL MITO DEL REGRESO

La literatura no puede pretender, pues, la totalidad de una experiencia vital acabada ni aun una plena sinceridad, porque aunque todo lo que la literatura se empeñe

[1] Maurice Blanchot: *La Part du Feu* (Gide et la Littérature d'expérience) París, 1949.

en mostrar sea verosímil y ardientemente ligado a importantes cosas, por el hecho de ser literatura importa de otra manera, y las cosas llegan con la certeza de un particular engaño. Teseo y su extraordinario regreso tipifican bien esta situación. Hay sospecha de superchería cuando se lo ve salir gloriosamente de un combate que nadie ha presenciado. No hay laberinto para el que hace la prueba, y ésta sólo existe para el que se pierde verdaderamente en aquél: Teseo no ha entrado en el laberinto puesto que salió y no encontró al Minotauro, ya que éste no lo devoró. Teseo encuentra su camino porque sigue atado a algo seguro, pero, no habiendo roto el hilo, sigue siendo el que ignoró el laberinto, siendo así que el laberinto es tal en tanto todos se pierden en él y el Minotauro es tal en tanto todos son devorados por él. La vinculación que existe entre la experiencia vital y la experiencia literaria puede resumirse en lo que hay detrás de la soberbia victoriosa de Teseo.

De alguna manera, Quiroga lo vió también así cuando escribió el cuento que se llama *Los buques suicidantes*, cuya anécdota se acomoda perfectamente al contenido del rito. Obsérvese la estricta lógica de lo narrado en contraste con la recepción que le brindan quienes escuchan la historia:

No tengo inconveniente —asintió el discreto individuo—. En dos palabras: "En los mares del Norte, como el *María Margarita* del capitán, encontramos una vez un barco a vela. Nuestro rumbo —viajábamos también con velas— nos llevó casi a su lado. El singular aspecto de abandono, que no engaña en un buque, llamó nuestra atención. y disminuímos la marcha observándolo. Al fin desprendimos una chalupa; a bordo no se halló a nadie, y todo estaba también en perfecto orden. Pero la última anotación del diario databa de cuatro días atrás, de modo que no sentimos mayor impresión. Aun nos reímos un poco de las famosas desapariciones súbitas.

"Ocho de nuestros hombres quedaron a bordo para el gobierno del nuevo buque. Viajaríamos de conserva. Al anochecer nos tomó un poco de camino. Al día siguiente lo alcanzamos, pero no vimos a nadie sobre el puente. Desprendióse de nuevo la chalupa, y los que fueron recorrieron en vano el buque: todos habían desaparecido. Ni un objeto fuera de lugar. El mar estaba absolutamente

terso en toda su extensión. En la cocina hervía aún una olla con papas.

"Como ustedes comprenderán, el terror supersticioso de nuestra gente llegó a su colmo. A la larga, seis se animaron a llenar el vacío, y yo fuí con ellos. Apenas a bordo, mis nuevos compañeros se decidieron a beber para desterrar toda preocupación. Estaban sentados en rueda, y a la hora la mayoría cantaba ya.

"Llegó mediodía y pasó la siesta. A las cuatro la brisa cesó y las velas cayeron. Un marinero se acercó a la borda y miró el mar aceitoso. Todos se habían levantado, paseándose, sin ganas ya de hablar. Uno se sentó en un cabo arrollado y se sacó la camiseta para remendarla. Cosió un rato en silencio. De pronto se levantó y lanzó un largo silbido. Sus compañeros se volvieron. Él los miró vagamente, sorprendido también, y se sentó de nuevo. Un momento después dejó la camiseta en ello, avanzó a la borda y se tiró al agua. Al sentir el ruido los otros dieron vuelta la cabeza, con el ceño ligeramente fruncido. En seguida se olvidaron, volviendo a la apatía común.

"Al rato otro se desperezó, restregóse los ojos caminando y se tiró al agua. Pasó media hora; el sol iba cayendo. Sentí de pronto que me tocaban el hombro.

"—¿Qué hora es?

"—Las cinco —respondí. El viejo marinero que me había hecho la pregunta me miró desconfiado, con las manos en los bolsillos, recostándose enfrente de mí. Miró largo rato mi pantalón, distraído. Al fin se tiró al agua.

"Los tres que quedaban se acercaron rápidamente y observaron el remolino. Se sentaron en la borda, silbando despacio, con la vista perdida a lo lejos. Uno se bajó y se tendió en el puente, cansado. Los otros desaparecieron uno tras de otro. A las seis, el último (se levantó, se compuso la ropa), apartóse el pelo de la frente, caminó con sueño aún, y se tiró al agua.

"Entonces quedé solo, mirando como un idiota el mar desierto. Todos, sin saber lo que hacían, se habían arrojado al mar, envueltos en el sonambulismo morboso que flotaba en el buque. Cuando uno se tiraba al agua los otros se volvían, momentáneamente preocupados, como si recordaran algo, para olvidarse en seguida. Así habían desaparecido todos, y supongo que lo mismo los del día anterior, y los otros y los de los demás buques. Eso es todo."

Nos quedamos mirando al raro hombre con explicable curiosidad.

"—¿Y usted no sintió nada? —le preguntó mi vecino de camarote.

"—Sí; un gran desgano y obstinación de las mismas ideas, pero nada más. No sé por qué no sentí nada más. Presumo que el motivo es éste: en vez de agotarme en una defensa angustiosa y a *toda costa* contra lo que sentía, como deben haber hecho todos, y aun los marineros sin darse cuenta, acepté sencillamente esa muerte hipnótica, como si estuviese anulado ya. Algo muy semejante ha pasado sin duda a los centinelas de aquella guardia célebre que noche a noche se ahorcaban.

"Como el comentario era bastante complicado, nadie respondió. Poco después el narrador se retiraba a su camarote. El capitán lo siguió un rato de reojo.

"—¡Farsante! —murmuró."

¿Pero hay alguien que pueda afirmar la mentira o la verdad que contiene este relato?

Entre la experiencia vivida y la experiencia transmitida hay una distancia que el escritor no puede superar. Por el hecho de ser contada, una experiencia vivida pierde legitimidad como experiencia total, puesto que de algún modo, y para poder narrarla, el que la ejecuta se reserva un hilo salvador. Ahora bien, la verdadera experiencia entraña un riesgo de muerte que el escritor, sea como fuere, rehusa, puesto que se ha decidido a escribir.

A menos que sea un mistificador, el escritor que no quiere perderse como hombre, tiene conciencia de la imposibilidad de unir con coherencia ambos planos. Vive, entonces, una torturante vida de alternativas que no logra estabilizar jamás. De pronto, como Quiroga, se dedica febrilmente a fabricar esencia de naranjas, se interna en el monte a matar yararás, de pronto se encierra malhumoradamente en su cuarto y se pone a escribir las cosas hechas y las no hechas con la mala conciencia de suplantar con palabras lo que no se atrevió a concluir en actos. En otro capítulo veremos con qué frecuencia se da en Quiroga este suplantamiento por la dialéctica de la muerte real y la muerte figurada.

LOS ESCRITORES SINCEROS

El desencuentro de las dos experiencias es insalvable. Del mismo modo, sabemos que la sinceridad es imposible en la literatura. Pero también en absoluto. Sin embargo,

ciertos escritores que se han comprometido de todos modos con la ficción y sus consecuencias, nos parecen más sinceros que otros y aun nos parecen sinceros.

En primer lugar porque aceptan la mentira. En segundo lugar, porque cada una de las alternativas que padecen en su disposición a la experiencia es casi agotada o por lo menos asumida hasta un punto casi extremo, justo hasta el límite en que se puede soportar una tensión para poder seguir viviendo. Por otra parte, las alternativas se prestan mutuo servicio, quiérase o no. Quiroga, el escritor, aunque se extraiga los piques de los pies como cualquier paraguayo, no actúa como cualquier peón paraguayo porque es un escritor y está marcado [1]. Quiroga, fabricante frustrado, aunque escriba cuentos como muchos otros, lo hará de otro modo, justamente porque es un fabricante frustrado o un ciclista victorioso. Hemingway, escritor, aunque vaya a pescar truchas como cualquier veraneante, lo hace de otro modo, al mismo tiempo que escribe singularmente porque pesca truchas.

Superada por aceptación la imposibilidad absoluta de unir ambos planos, los escritores que nos resultan más atrayentes son los que juntan y armonizan los dos tipos de experiencias llevándolas hasta el límite anterior a la muerte y que admiten su incapacidad para cumplir cualquiera de las dos totalmente. Son los escritores que Blanchot llama contemporáneos más porque esta ambigüedad constituye uno de los caracteres primordiales de nuestro tiempo que por razones cronológicas. Esta ambigüedad no es exclusivamente de ahora, pero ahora es vivida como actual, con la angustia de los problemas actuales y como una suerte de descubrimiento, a través de ella, de un aspecto esencial de la literatura. Escribir, para fines de siglo, era cuestión de vocación —un concepto vago o inconsistente— y de consagración, y excluía, en cierto modo, la participación directa en los riesgos de la vida. En un pasaje de Proust, *M. de Norpois* se interesa por lo que le gustaría hacer más adelante al niño *Marcel*. Sus padres (*Marcel* es demasiado tímido todavía) manifiestan que le interesa ser literato. *M. de Norpois* acepta con circunspecta naturalidad la existen-

[1] El mismo Quiroga lo reconoce, tal como se desprende de su carta del 13/VII/936, dirigida a Martínez Estrada. V. pág. 38.

cia de esa vocación, que inmediatamente y como cualquier otro tema de conversación, es comparada con otras ocupaciones. Luego de diversas consideraciones, le da consejos de trabajo, de concentración, de graduaciones y lo informa acerca de la carrera que deberá cumplir. La seguridad que demuestra *Norpois* provoca el asombro perplejo de *Marcel*, que se esfuerza por escribir, puesto que en eso consiste su vocación, pero ignorando qué es lo que puede escribir, qué es lo que le importa o qué es lo que justifica el sustraerse a las cosas y encerrarse a escribir.

Todo hace creer que la evolución de Quiroga consistió en despojarse de una idea de la literatura similar a la de *M. de Norpois*, gracias a la desquiciadora fuerza que lo mete en situaciones anormales y le quita toda calma. Por un lado, porque nada parece satisfacerle; por otro, porque va advirtiendo que escribir seriamente es algo muy distinto a lo que había hecho él mismo y que seguían haciendo los demás.

AMBIGÜEDAD DE QUIROGA: LAS DOS TENDENCIAS

Pocas veces llegaba a armonizar las dos tendencias. Parece haber sufrido una atracción poderosa por el ejercicio simultáneo de ambas. Seguramente la nefasta curiosidad por la muerte, unida a la muerte ajena que ya había conocido, le provocaba tal inquietud que era como un aura proyectada sobre los otros para entristecerlos y llevarlos a ejecutar eso que, por haber comprendido la ambigüedad, él mismo no podía hacer. La muerte de su primera mujer, por ejemplo. Quizás haya habido razones para que ella se suicidara. Razones como las que se invocan ordinariamente en las crónicas judiciales. Lo real es que la mujer de Quiroga se suicida y eso siempre significa un fracaso del que queda vivo. Al no haber podido conjurar en su origen los motivos que la llevaron a ello, de algún modo Horacio es culpable de haberlos favorecido. Después de muerto, sus hijos también se matan. Son las criaturas que él formó y a quienes les dió existencia. Y ese vaivén no lo deja descansar, pero al acuciarlo le exige tanto que le extrae sus mejores expresiones. Precisamente, es notable cómo se afloja cuando se distien-

de y quiere mostrar que es capaz de humor. Parece estar condenado a juntar y expresar la terrible ambigüedad sin placer, porque las cosas son como son y porque se siente el esclavo de una tarea que le requiere el sacrificio y la mutilación de todo un aspecto de su vida. Que seguramente termina por amputar cuando escribe *Los desterrados*, cuya unidad está por fin estabilizada, dejando entender que siempre presintió que la fluctuación terminaría una vez que hubiera realizado algo que sintetizara toda esa pesada inseguridad sobre los límites mismos de esa fluctuación.

Después empieza a declinar y lo que escribe o publica ya no es lo mismo. La publicación de *El más allá* (reunión de cuentos viejos) significa un retroceso, una vuelta al patetismo fantasmagórico que todavía subsiste en una parte de los *Cuentos de amor, de locura y de muerte. Pasado amor*, por su parte, es una execrable novela que no se distingue en nada de la igualmente mala *Historia de un amor turbio*, escrita veinte años antes, salvo que esta última está en el comienzo de su producción y la otra es escrita posteriormente a la publicación de lo mejor de su obra.

LIQUIDACIÓN DE LA AMBIGÜEDAD: MUERTE

Una alternativa concluída, puede consagrarse a la otra. Acabada la posibilidad de escribir, Quiroga puede dedicarse a la posibilidad de vivir, que por una lógica secuencia, se trueca en la posibilidad de morir. Esta muerte que por angustia fué esquivada, aunque de algún modo la irradiaba, tuvo la suerte de reencontrarse en él y hacer que su destino fuera consecuente. Horacio Quiroga se suicida empujado seguramente a ello porque estaba enfermo. Salvo esta razón, muy poderosa por cierto pero no la única, tal vez haya caído bajo el foco de su propia influencia. Quizás, una vez que la ambigüedad estuvo rota, asumió el impulso de que fué víctima en su juventud, pero que retuvo proyectándolo exclusivamente sobre los otros. Matarse no es eliminar problemas. Es reunirlos todos en el momento previo al acto y asumir el riesgo de anularlos anulándose. Matarse es el resultado y última consecuencia de la disposición a admitir la existencia de las cosas

en esa apertura que significa la experiencia. Es la conclusión natural del acercamiento a lo que se encuentra fuera de nosotros, porque en ese acercamiento asumimos la enajenación de nuestra libertad. Si el acercamiento es verdadero implica la renuncia a la seguridad, la ruptura del hilo, el conocimiento del laberinto, la revolución y, por supuesto, todo ello es, tarde o temprano, la muerte, la misma que Horacio Quiroga llevó encima tantos años y finalmente se decidió a adoptar. La muerte querida, sin embargo, es más ilusoria que real y el suicidio nunca existe para uno mismo, porque es un acto de vida sometido a la voluntad, por el cual la voluntad se anula para todo lo que no sea anularse. Parece, pues, que la experiencia del escritor es limitada y parcial, y que nunca puede reunirse con lo esencial que señala a la experiencia vital.

LA ACTIVIDAD Y LA FABRICACIÓN: EL "HOMO FABER"

LA ACTIVIDAD: EXPRESIÓN DEL HOMBRE

En varios cuentos de Quiroga, los más reveladores seguramente de su personalidad literaria, se advierte con toda claridad la importancia que tiene la actividad que desarrollan los personajes. El acento no está puesto ni en la profesión ni en el oficio, procedimiento que emplearían los escritores costumbristas. Los costumbristas se empeñan en trazar cuadros sociales que les explican absolutamente todo lo que sucede en el mundo. Para Mallea, por otra parte, un pintor (*Fiesta en noviembre*) goza de una serie de atributos, del mismo modo que para Güiraldes un resero. En los cuentos de Quiroga, por el contrario, es evidente que los personajes hacen las cosas que hacen porque tienen vinculación con la situación total de sus vidas, ya sea porque se ven encadenados casi contra su voluntad al trabajo (*Los mensú*), ya sea porque obran circunstancias más particulares todavía que los obligan (*Los destiladores de naranjas*).

La reiteración de estas descripciones, escuetas y precisas, tiene un sentido mayor o más profundo que el de un simple naturalismo bien cumplido. Quiroga no moraliza sobre esta particularidad, pese a que en su juventud se entusiasmó con *Fecundidad* de Zola [1]. El hecho de trabajar como resultado bien organizado de la capacidad pro-

[1] *Diario de viaje a París de Horacio Quiroga* (ed. RODRÍGUEZ MONEGAL), pág. 56: "—4.31 — Ayer acabé de leer *Fecundidad*. Creo que es la obra más perfecta de Zola. Ha perdido mucho de sus descripciones interminables (no todas bellas), y ha ganado como expresión. ¡Qué expresiones! Aunque se esté acostumbrado al vigoroso empuje de su palabra, siempre se sorprende uno del arrebato de su verba. Se muestra en esta obra más fuerte, infinitamente más

ductiva del hombre no le impresiona ni le parece en sí mismo valioso. No le importa quién sea el que hace las cosas, sino que en cada momento se esté haciendo algo, lo cual parece demostrarle la existencia de un principio superior, que supera al trabajo mismo y tiene una motivación metafísica.

LA ACTIVIDAD EN LA LITERATURA

La presencia de la actividad es importante, en primer lugar en lo que respecta a su propia evolución literaria: de *Sin razón pero cansado* a *Un peón* o *Tacuara-Mansión* hay un paso enorme que fué franqueado no arbitrariamente; luego, en lo que respecta a la trascendencia literaria que tiene la descripción de la actividad. Este elemento de actividad está estrechamente vinculado al que puede observarse en los escritores contemporáneos por excelencia. Primordialmente por ese elemento, escritores como Hemingway, Joyce, Kafka, Faulkner, Malraux, Miller, etc., representan cabalmente una literatura en la que nos encontramos por una sensibilidad de época, pero también por algo más que, si bien la caracteriza, la trasciende hacia una realidad más permanente. El *Ulyses* de Joyce, por ejemplo, es una obra que toca zonas de la realidad que preocupan gradualmente más a medida que se toma conciencia de su existencia. Y ése es su mérito esencial, su principal descubrimiento.

Esta energía puesta en la literatura hace que Quiroga deje de ser un mero cuentista del arrabal del mundo para universalizarse en un grado tal que Lugones no hubiera ni soñado, aunque la gloria local le fuera en su momento, y por razones discutibles, algo más propicia.

Ante todo, hay que hacer una salvedad de carácter estilístico: estas obras en las que priva la actividad no son rigurosamente obras de acción en el sentido tradicional del género. Es evidente, sin embargo, que se apoyan en éste, nada más que como antecedente técnico si se quiere, pero con una diferenciación neta y caracterizada en lo

fuerte que en las demás. Hay imágenes, frases, que son insuperables. Luego la fe. lo caliente de lo que defiende, el calor entusiasta que comunica al más frío, por su gran obra de regeneración: es un coloso."

que se refiere a lo que esa actividad quiere decir. *Los tres mosqueteros* se mueven bajo un signo totalmente distinto del que cubre las acciones de los terroristas de *La condición humana* de Malraux. Nadie discutiría que en Julio Verne se encuentra una verdadera escuela de constructividad y muy atrayente por cierto, pero eso no autoriza a situarlo en el mismo orden que a obras como *El techo de incienso* de Quiroga, aparentemente de parecido movimiento constructivo. Igualmente, se puede trazar un paralelismo de línea entre Mark Twain y Hemingway, pero, a pesar de que hay en ambos recursos temáticos y ambientales idénticos, significan cosas muy diferentes en profundidad. El tono con que sus respectivos personajes hacen las cosas difiere tanto que es lícito pensar, referido a Hemingway, que nace una manera íntegra de ver el mundo, pero no por un hallazgo original sino sintiendo vivamente lo que los demás omitieron e integrando todo en una perspectiva inédita, de tono fuertemente apesadumbrado, porque en esa empresa parece haberse aprendido que el conocimiento obtenido no es ninguna fuente de alegría o de satisfacción.

EXPRESIÓN DE LA ACTIVIDAD: HEMINGWAY

Trataremos de mostrar cómo se da en Quiroga este mecanismo constante de la actividad, para lo cual un rodeo puede dar más luz a la cuestión. Empezaremos por ubicar ese elemento en Hemingway, en quien se presenta con una nitidez ejemplificadora.

A primera vista, el cuento *El río de los dos corazones* [1] parece no tener ninguna trascendencia. Su anécdota es apenas el relato de un fin de semana de pesca del personaje único del cuento. Ambiguamente, el lector entiende que *Nick Adams,* para reponerse de presumibles experiencias dolorosas, decide irse a pescar como podía haber decidido cualquier otra cosa. Se va solo y solo estará durante todo el minucioso relato, prefigurando la soledad del *Viejo* (*El viejo y el mar*), que por otros motivos también se va a pescar. Hemingway no hace más que sugerir levemente la relación entre soledad y sufri-

1 Ernest Hemingway: *La vida feliz de Francis Macomber.*

miento, de tal manera que se puede entender que ese fin de semana no es un fin de semana ordinario. El desarrollo del cuento es simple. Los llamados al pasado son breves, esquemáticos y elementales: "*Nick* no podía conciliar el sueño". *Nick* parece hacer las cosas sin alegría, casi mecánicamente, sin sentir otro placer que el de un término superado o de un instante que por fin se ha dejado atrás. Por lo demás, el cuento es puramente descriptivo. Narra minuciosamente todo lo que hace *Nick* durante esos días, pero narra su hacer bien concreto, describe su actividad describiendo lo que ejecutan sus manos: busca gusanos, los guarda, prepara un sandwich, arma la tienda, busca las cañas, se mete en un remolino, arroja las truchas vivas al morral, prepara el fuego, pone grasa en la sartén, etc. En cambio, casi no piensa, pero no porque la actividad lo tenga tan terriblemente absorbido sino porque a Hemingway no parece importarle el raconto de su proceso mental, ya que lo importante es lo que hace, aunque ni eso ni ninguna otra cosa pueden impedir que piense realmente. Su hacer es algo especializado y no sucede nada espectacular ni macabro; las dificultades son pequeñas y los peligros son soportados concisamente, con una mención apenas. Por otra parte, el cuento en realidad no termina; no sucede nada más que lo que estaba previsto y el personaje no ha sufrido ningún cambio. Ha tenido alguna satisfacción tal vez, pero momentánea, un placer relativo a la cosa y que no se trasciende, no modificando, en consecuencia, la disposición con que *Nick* llegó al comienzo. Casi ni siquiera está tostado por el sol cuando decide emprender el viaje de regreso. La vacación parece, pues, no haber servido para lo que adivinábamos que la había motivado: la terrible experiencia anterior; eso, sin embargo, no agrega amargura a la ya existente, porque *Nick* no es interesado, no exige de las cosas otro fruto que el que les concierne: una buena trucha es una buena trucha, así como un buen partido de fútbol del domingo no borra de ningún modo la obligación de ir a trabajar el lunes. Son dos planos diferentes que en el mundo de Hemingway no se tocan, porque el personaje viene marcado por traumas imputables a hechos que nada tienen que ver con el funcionamiento intrínseco de las cosas. El personaje de Hemingway trata de aislar esa zona enferma y de vivir

la actividad con la plenitud que la actividad puede extraer de cada objeto.

Cuento sin milagro, porque nada se transforma. Sin embargo, el lector no queda indiferente. El cuento logra su objetivo porque el lector advierte que detrás de esa pasividad hay otra cosa que si bien no se exalta, de ninguna manera se soslaya: se siente que el protagonista no se engaña sobre el valor de los objetos o de las situaciones vividas, algunas de las cuales perduran a pesar de la actividad que se despliegue. El pasado que llevamos encima pareciera tener una vida que continúa su maduración y no se agotara en los hechos que le dieron origen ni se puede curar. Pero, la perfecta distinción de planos que hay entre lo que nos angustia y lo que hacemos no implica un descreimiento de la actividad, sino una creencia con un signo menos redentorista. De entrada, la actividad se refiere a las cosas, pero luego pasa a fijarse en las energías que empleamos y, finalmente, se queda en el sentimiento de la soledad confirmando la necesidad de mirarse y de no engañarse con promesas de sosiego o del deportivo gozo que provendrían de la actividad.

La actividad de *Nick* llega a ser angustiosa porque no se comunica con su angustia anterior: al aislarla de la vida presente la aumenta más todavía. *Nick* parece aceptar la coexistencia de ambos planos, así como acepta que la carga de pesadumbre que arrastra no le sea aligerada. Lo significativo, lo importante desde el ángulo de la literatura, será ahora describir un hacer sin esperanza o por lo menos sin la optimista convicción de que la actividad puede salvarnos o curarnos de dolorosas lesiones anteriores. En casi todas las obras de Hemingway se advierte esta misma discrepancia y de allí se extrae un curioso sentimiento de soledad y de eternidad. Lo que en este cuento son vacaciones, en *El viejo y el mar* es oficio; lo que en algunos cuentos es aventura riesgosa y gratuita, en otros es ocupación cotidiana. En uno y otro caso lo importante es la actividad, el moverse, el manifestarse, menos por palabras que por actos que van desde los más triviales hasta los más comprometidos, desde prepararse un sandwich hasta cazar búfalos, pasando por participar en revoluciones, todo hecho con pesadez, con una plúmbea convicción de un manejo metafísico extremadamente sutil, por la generalidad de las situaciones que alcanza.

El silencio de los personajes de Hemingway no es puro laconismo norteamericano; se refiere más bien a que decir lo que se siente no es tan importante como manifestarlo realmente, lo cual a veces no se hace con palabras pues debe bastar la mera presencia para conseguirlo y eso que se siente y piensa se jerarquiza y universaliza si gira alrededor de la necesidad de la comunicación, una comunicación que entendemos como peligrosa y comprometida cuando se está buscando una comprensión que incluye la imposibilidad de comprender totalmente para llegar a modificar o a curar alguna herida.

LA ACTIVIDAD: PRECISIÓN DE LA EXPERIENCIA

Este rasgo, tan netamente marcado en la obra de Hemingway, no es una simple cuestión de estilo o modo de ser de un pueblo determinado. Creo más bien que obedece todo a un aspecto particularmente interesante de la literatura contemporánea que es fundamentalmente de experiencia. En su ensayo sobre Hemingway, Young hace notar la concomitancia de las situaciones descriptas en sus obras con las vividas con anterioridad realmente por él. No llega a la conclusión de que dicha obra es resultado expresado de una experiencia sino que insiste en su carácter simplemente autobiográfico. En realidad, más que una descripción de una experiencia particular y determinada, de carácter traumatizante, la obra de Hemingway significa una especie de toqueteo de la experiencia, una búsqueda de algo más importante que una mera cura de limpieza por la palabra. Es empleando la actividad como medio que se engendra una especie de dinamismo insatisfecho, claramente expresado.

La gente, pues, hace cosas: algunas son de interludio, otras son de todos los días. En unas como en otras el interés puede residir menos en lo que se hace que en el hecho mismo del hacer y que en el hecho de que hay un hombre que las ejecuta poniendo siempre algo de sí, buscando algo suyo en ellas. La actividad deja de ser entonces algo visualizable u objetivo, algo que los demás juzgan como bueno o productivo o interesante o nocivo para ser un trampolín desde el cual el hombre se arroja

para encontrarse consigo mismo o tal vez con la propia muerte en un deseo último de legitimidad.

Es esto lo que diferencia los cuentos deportivos de Hemingway de los que salen en infinitos "magazines". La diferencia con aquéllos es que se preocupan esencialmente de que haya cosas extraordinarias, hechos que superan en mucho a los triviales hechos de la realidad. Dicho de otro modo: es la literatura que se rehusa a lo vulgar porque pretende existir sólo en lo extraordinario, pero no en lo extraordinario de llegar a ser literatura, por lo cual sólo tiene acceso a la vulgaridad y no llega a ser literatura.

Lo que se da paradigmáticamente en Hemingway, como sentido de la actividad, y que es casi un mecanismo de su obra, se encuentra, en cuanto actitud, también en Horacio Quiroga, casi contemporáneamente a los cuentos de Hemingway. Quiroga descubría este aspecto de la situación con una profundidad similar a la de aquél, aunque, como es natural, con particulares características.

LA ACTIVIDAD EN QUIROGA: ÍNDICE DE SU EVOLUCIÓN LITERARIA

En efecto, Quiroga ha tocado este mundo de la actividad, poniendo en su interior a un tipo de hombre que se desnuda a cada instante, pero que no por eso rehuye la defensa aunque actúa con clara conciencia de que está desarmado. Surgido de un modernismo casi enteramente psicologista y de un impresionismo externo y calificativo, Quiroga ha debido cambiar totalmente las perspectivas para comprender una realidad de otro tipo a la cual penetraba, no tanto por estar en Misiones y verla, como por su decisión de ir a Misiones, es decir, porque crecía en él un germen acuciante y progresivo que lo empujaba a trastornar la naturaleza y situación de los objetos en su estabilidad consagrada, aceptada y mundana.

En otro lugar de este ensayo me refiero a la circunstancia misma de este viraje espiritual, que coincide con una afirmación del principio de la experiencia.[1] Aquí

[1] Ver *La experiencia vital y la experiencia literaria*, pág. 9 ([6]).

quiero consignar la vigencia del espíritu activo, del quehacer como ubicación y naciente universalidad de la experiencia.

En el cuento *El techo de incienso*,[1] Orgaz, el protagonista, vive aislado. Con esfuerzo y una tenacidad inexpresiva y dura, construye su casa, en los momentos que le deja libre su jefatura del Registro Civil. Pero no consigue concluir el techo. Ninguno de los métodos que Orgaz emplea sirve para tapar las goteras. Todos los intentos terminan en el fracaso y en el momento preciso en que advierte qué falsas eran sus ideas acerca de una casa seca y un cuarto habitable, reinicia la tarea, técnicamente planeada, descripta con minuciosa concisión. Orgaz siempre arregla el techo de su casa y arreglando el techo adquiere la conciencia de varias cosas simultáneamente: la de sus manos, la de su cuerpo, la de su soledad, la de su capacidad constructiva, la de su miedo, la de su empecinamiento y la de su potencia. Orgaz no es un maniático ni un pintoresco. Es un solitario que realiza empeñosa y tercamente un propósito o un proyecto. De pronto, el monótono ciclo de la reparación del techo se rompe por la aparición de un inspector del Registro que descubre un atraso de varios años en los libros que el reglamento de tal institución exige que sean celosamente tenidos al día. Orgaz decide ponerse en regla y, con una terquedad natural en quien se aplicó de tal manera a un simple techo, trabaja sin parar hasta dejar los libros en condiciones. Ahora falta entregarlos y hay un plazo muy corto dentro del cual hay que hacerlo. Quiroga pone a Orgaz en movimiento, recordando sin duda sus propios y desesperados paseos por la selva y el río, y le hace emplear cualquier medio para que llegue a cumplir. Aparentemente, no hay en ello más que un interés reducido y ni siquiera una conminación que vaya algo más allá de la meramente burocrática. Sin embargo, Orgaz despliega un esfuerzo demasiado grande, que el temor a perder su puesto no justifica en modo alguno. Hay una prueba en ese esfuerzo, una prueba que sería deportiva si cada movimiento de Orgaz no rozara la muerte. Orgaz va a caballo, en bote, hay tormenta, camina, se moja, se ensucia, se cae y, destrozado, llega justo un minuto antes de que expire

[1] *Los desterrados*, Lautaro, Buenos Aires, 1950.

el plazo. Entrega sus libros con el aliento perdido y entonces el inspector, con palmadas en el hombro, le dice que el plazo lo había puesto en broma, que no hacía falta haberse molestado, etc. Orgaz no advirtió que era una broma, tal vez porque carecía de humor y todo se lo tomaba en serio, pero tal vez porque había intuído que en el menor de los actos vitales está contenido un riesgo elemental que de una u otra manera hay que afrontar en determinado momento, sea cual fuere la circunstancia de la cual procede.

Lo que quiero destacar es la serena objetividad con que Quiroga describe las variantes del trabajo o de los viajes de Orgaz. No dice que Orgaz padecía cuando tuvo que caminar los 10 kilómetros bajo la lluvia, sino que indica que Orgaz se vió obligado a caminar aunque llovía y le esperaban 10 kilómetros de marcha en el barro [1].

La dimensión del personaje surge de lo que ejecuta y cada uno de sus actos informa admirablemente, por mera mención, de lo que le está sucediendo, del proceso que se está desarrollando en su intimidad más vulnerable. El personaje está inserto en su obra y la obra lo define a cada momento, en cada uno de los gestos que esboza, pero no porque éstos sean particularmente calificados y definidores de por sí, como sucede, acaso, con Don Segundo Sombra, del cual lo separa la imaginería espiritual con que carga Güiraldes, sin embargo contemporáneo suyo.

HOMO FABER

Hay seguramente una técnica de hacer cosas que Quiroga maneja bien, porque ha sido un inventor y un industrial y aprecia particularmente el lado manual de la vida. Pero no se puede limitar a una simple familiaridad de medios el recurso a una actividad que aclara todo un modo de entender la realidad. No siempre Quiroga fué inventor, y, cuando lo fué, lo fué un poco a la manera de Lugones, más por humor y vanidad renacentista que por un impulso constructivo práctico. Como fabricante, sus ideas fueron esplendorosas pero infinitamente

[1] Ver Emir Rodríguez Monegal: *Objetividad de Horacio Quiroga,* 1950.

deficitarias cuando no impracticables; como hombre de empresa tuvo que acogerse a empleos nacionales o escribir cuentos para revistas de gran difusión. Todo eso, sin embargo, es posible que le haya originado un amor por las cosas y su funcionamiento que no se quedó en "hobby" de fin de semana o en la empresa, productiva o ilusa, sino que lo acercó al trabajo como forma de contacto con la realidad y a la acción como modo de penetración en el mundo y posibilidad de aislamiento con el consiguiente deslinde de uno mismo. Por la actividad que desplegó y que concebía más que como una curiosa o amable modalidad personal como uno de los caminos para el descubrimiento de su situación, lo cual le permitía advertir cómo se organizaba la de los otros, se acercó al hombre común y lo entendió, vió la razón y la consistencia de su pugna con la naturaleza y comprendió la universalidad de su destino. No era Quiroga el predestinado: Quiroga era uno de los predestinados que son todos los hombres y que despiertan a su destino gracias a la percepción de una realidad que la literatura pocas veces reconoce como importante. Por medio de nuestros actos, gestos, elaboraciones, etc., somos cada uno de los otros hombres y en nosotros se reproducen los riesgos que corren los demás, de modo que cuando actuamos y nos manifestamos somos uno y somos todos, nos encontramos a nosotros mismos en nuestros límites y encontramos por eso mismo a los otros.

CONVIVENCIA DE ELEMENTOS EN LA OBRA DE QUIROGA

Quiroga descubre de pronto este aspecto de sus posibilidades. Acaso haya sido tarde, lo cual no impide que su descubrimiento coincida con tentativas y realizaciones que han tenido una expresión más perfecta y un eco mayor. Formado en un ambiente literario puramente verbalista o que hacía psicología extravagante o, por otra parte, crudo naturalismo (Quiroga padeció todo esto), habiendo sufrido como casi todos a su alrededor la influencia devastadora de Lugones, no pudo eliminar totalmente ese lastre para ubicarse definitivamente en el mundo del acto y la tarea. Hay casi siempre una ecuación

en los cuentos de Quiroga, cuyos elementos alternan su primacía sin que haya podido definirla claramente en un solo sentido, en el sentido tras cuya precisión hago estos razonamientos. Así, por ejemplo, en el cuento *Un peón,* en cuyo transcurso se da plenamente esa serenidad de la descripción concisa y minuciosa del trabajo con todas sus aclaraciones técnicas, hay un final macabro, tras el cual se lanza Quiroga con la imaginación desbordada y siniestra que parecía haber dado por liquidada al final de la primera parte de los *Cuentos de amor, de locura y de muerte.* La ruptura de la unidad es muy notable:

"Porque no es posible admitir que las botas estuvieran allá arriba porque sí. Lo lógico, lo único capaz de explicarlo, es que un hombre que *calzaba botas* ha subido a observar, a buscar una colmena, a cualquier cosa. Sin darse cuenta ha apoyado demasiado los pies en la horqueta; y de pronto, por lo que no se sabe, ha caído para atrás, golpeando la nuca contra el tronco del árbol. El hombre ha muerto en seguida, o ha vuelto en sí luego, pero sin fuerzas para recogerse hasta la horqueta y desprender las botas. Al fin —tal vez en más tiempo del que uno cree— ha concluído por quedar quieto, bien muerto. El hombre se ha descompuesto luego, y poco a poco las botas se han ido vaciando, hasta quedar huecas del todo.

"Ahí estaban siempre, bien juntas, heladas como yo en el crepúsculo de invierno.

"No hemos hallado el menor rastro del hombre al pie del árbol, esto va de sí."

Hemingway no habría cometido esta digresión, porque lo horrible lo es en una situación y surge de ella y no porque contenga los elementos tradicionalmente aceptados de lo horrible. Coletazos de la herencia de Poe seguramente, a través de Maupassant, por la cual recurre a una muerte caracterizada en lugar de expresarse por significaciones que trasciendan el mero terror. Graham Greene ha resuelto bien este conflicto. El señor *Lever*[1] llega por fin a encontrar al hombre que le devolverá con su testimonio la tranquilidad luego de las fatigas de una aventura desdichada. Cuando lo encuentra, el

[1] GRAHAM GREENE: *La oportunidad del señor Lever* (*A través del puente*). Emecé, Buenos Aires, 1951.

hombre agoniza cubierto de vómitos de fiebre amarilla. Una mosca infectada pica a *Lever*, pero el autor lo deja salir de la selva para que su suerte quede a cargo nuestro.

Quiroga vence la ecuación en otras partes, con temas similares. *Los desterrados* son dos viejísimos mensús brasileños que mueren en el camino de regreso a la casi olvidada tierra natal:

"—¡Seu Joao! —murmuró, sosteniéndose apenas sobre los puños—.

"—¡E a terra o que vocé pode ver lá! ¡Temos chegado, sou Joao Pedro!

"Al oír esto, Joao Pedro abrió los ojos, fijándolos inmóviles en el vacío, por largo rato.

"—Eu cheguei ya, meu compatricio... —dijo.

"Tirafogo no apartaba la vista del rozado.

"—Eu vi a terra... E la... —murmuraba.

"—Eu cheguei —respondió todavía el moribundo—. Vocé viu a terra...

"—E eu estó lá.

"—O que é... seu Joao Pedro —dijo Tirafogo— o que ó, é que vocé está de morrer... Vocé nao chegou!

"Joao Pedro no respondió esta vez. Ya había llegado.

"Durante largo tiempo, Tirafogo quedó tendido de cara contra el suelo mojado, removiendo de tarde en tarde los labios. Al fin abrió los ojos, y sus facciones se agrandaron de pronto en una expresión de infantil alborozo:

"—¡Ya cheguei, mamae!... Joao Pedro tinha razón... ¡Vou con ele!"

Es una muerte pura la que obtiene de los brasileños, sin contaminación de horror aunque el horror, el verdadero, está perfectamente expresado.

Otras veces, la cuota de sentimentalismo enturbia la parte de acción, ya porque no se ve con claridad cuál es su actitud sexual (más aún, Quiroga parece excluir el sexo del total de la experiencia, transformándolo en un sobreentendido que en realidad es la negación de lo sexual), ya porque su reacción parece ser siempre la del amor-pasión dificultado por circunstancias muy típicas. Cuando se entrega totalmente a ese elemento de la ecuación produce obras detestables como sus dos novelas o su obra de teatro. Si *Pasado amor* no tuviera tan inclina-



Las dos casas de Quiroga en San Ignacio.

Los arrecifes de coral 1901
El crimen del otro 1904
Historia de un amor turbio 1908
Cuentos de amor de locura y de muerte 1917
El salvaje 1920
Los sacrificados 1920
Anaconda 1922
Cuentos de la selva 1923
El desierto 1925
Los desterrados 1927
Pasado amor 1928

Autógrafos de Horacio Quiroga, con la lista de sus libros y fechas de publicación.

da la balanza acaso podría salvarse. Del mismo modo, *El desierto* se ablanda en cierto momento de manera tal que el centro de interés se desplaza de la actividad y la soledad al elemento sentimental. Pero, justo es reconocerlo, en los cuentos con mayor sentido de la acción y la actividad esa mezcla no ocurre casi nunca, salvo en casos aislados que no vale la pena consignar.

Sus mejores cuentos, desde luego, son aquellos en los que se reducen a la insignificancia los elementos expresivos que no se refieran a la actividad. Por ejemplo, el sentimentalismo típico encarnado en la relación hija buena-padre borracho, no se advierte casi en *Los destiladores de naranja*.[1] Prima la descripción de un proyecto y su reverso y ahoga la floja relación convencional que vuelve al cuento como una reminiscencia de otras épocas y lecturas.

LAS NUEVAS REALIDADES Y LA ADECUACIÓN DEL ESCRITOR A SU TIEMPO

De este modo, la ecuación deja ver que aun pugnan por imponerse elementos pertenecientes a distintas épocas. La literatura ya no es la misma, pero los que la hacen no se dan cuenta del cambio ocurrido justamente porque las diferencias se producen y manifiestan a través de ellos. Esto ocasiona un conflicto que el escritor no siempre resuelve, sobre todo cuando ha advertido qué es lo que corresponde hacer y sigue, sin embargo, refugiándose en lo que está fuera de uso y abandonado. Esto no tiene nada que ver con la elección de los temas literarios que van cambiando históricamente y atrayendo al escritor, quien, correlativamente, al atacar nuevos temas, va despertando el interés del lector. El descubrimiento del Oriente y de la mitología estuvo en la base del éxito parnasiano así como Roberto Arlt inaugura una línea de novelistas que despiertan a la vida de las ciudades. Pero este cambio de perspectiva es quizás menos importante que el de la actitud del escritor al considerar los materiales elegidos. Manuel Gálvez también se ha ocupado de la vida de la ciudad, lo mismo que Barletta. No hay pa-

2 *Los desterrados.*

recido sin embargo con Roberto Arlt. Los materiales seguirán siendo los mismos, sólo que están sometidos a nuestra mirada que se llenará y completará en tanto vayamos poniendo en ella el resto que dejan en nosotros los hechos nuevos que van asimismo cambiando al mundo. Toda literatura vigorosa y hambrienta de abrazar la realidad consigue de hecho el cambio de actitud y la adecuación al tiempo en el que vive. Por el contrario, los escritores que siguen atados al anacronismo interior se quedan forzosamente al margen de las cosas.

Hay que pensar un instante en el momento literario que vive el mundo, contemporáneamente a estas evoluciones de Quiroga: aparición del surrealismo, Kafka, novelistas norteamericanos, Louis F. Céline, Gide y su comunismo, poetas imaginistas, etc. De todos, quizás los más conscientes de una necesidad de cambio en la literatura, son los surrealistas que reivindican con más frecuencia el regreso a la irracionalidad y al caos primitivo simplemente porque el mundo es nuevo y sólo por vía del inconsciente se podrá aprehenderlo y comprenderlo. Los demás se limitan a expresar el mundo, poniendo en ello una dedicación y fidelidad que los llevará a tomar la literatura como un acontecimiento realmente importante, no en lo meramente social, sino como un hecho personalmente decisivo en lo que significa de regreso al primer momento de la propia situación en el mundo y de retorno a la desnudez primordial del hombre, que acepta expresamente un conjunto de leyes elementales que tal vez puedan abatirnos, aunque lo que importa más, más que la reflexión sobre esa angustia, es el conocimiento, claro u oscuro de esa legalidad tramada y recibida.

CAMBIO DE CONCEPCIÓN DEL HÉROE: EL HOMBRE COMÚN

En lo que concierne a la literatura, técnicamente considerada, todo esto se manifiesta en el cambio de concepción del héroe.

Es el hombre común que ingresa en la literatura así como por otro lado ingresa en el mundo social. En el naturalismo, si bien el personaje proviene de un medio popular, tiene algo que lo distingue aunque no sea más

que una tara, con lo cual se nota que el naturalismo es una forma del romanticismo que pone el acento en lo sórdido y enfermo en lugar de lo brillante y exquisito. El hombre común deja de ser masa voluminosa y apagada por el brillo de las acciones del protagonista para entrar en el juego vital con las mismas posibilidades de expresión y producción aunque sin dejar de ser lo que es: el hombre común. Tanto la literatura como el mundo que lo excluían ordinariamente, a veces lo admitían para lo cual realizaban una selección de requisitos que confirmaban que el que conseguía la ciudadanía era un ser de excepción. En un mundo de caballeros y nobles señores, *Julián Sorel* demuestra que vale tanto como aquéllos, no por inaugurar o mostrar un orden distinto de valores sino por estar en el mismo que los otros y ser capaz de dejarlos atrás siendo él en principio un excluído. La excepción puede ser por otros motivos además de los sociales: héroes religiosos como los de Bloy, héroes espirituales como los de Dostoievski, héroes amorosos como los de Stendhal, etc. Quien carezca de alguno de esos signos es probable que ignore el sentido trágico de la vida y por lo tanto no vale la pena hacerlo salir del anonimato, porque la literatura sigue pendiente y sujeta a un viejo principio que es el de mostrar a los hombres distintos o mejores de lo que son, o por lo menos mostrarlos en proporciones fuera de lo común, con el propósito de lograr la fascinación y de hacer salir de sí mismos a los antihéroes, que vienen a ser los lectores divagando un momento por el imposible territorio de la imaginación para hacerlos regresar al posible y positivo lugar de la tarea, de la soledad, de lo no excepcional, para hundirlos melancólicamente asfixiados en un ambiente enrarecido, imperfecto y sin escapatoria.

Sin embargo, hay entre el héroe y el hombre común una relación que sustenta a aquél y permite que el héroe tenga algún cuerpo, porque hay en el hombre común una aceptación del peculiar mundo en que se mueve el héroe que quiere serlo: la irrealidad; además están las condiciones de ciudadanía que el héroe debe cumplir. No se es héroe en la vida real: se es hombre sometido a tendencias, leyes y confusiones. Se puede serlo en la literatura en tanto se es objeto de la observación por seres que no lo son, en tanto cada gesto y acto son paradigmáticos y

están sujetos a principio y fin. El verdadero héroe de la literatura es el único posible, es decir, que es cualquiera, es aquel que de algún modo ha dejado subir su destino a la luz y se resigna a que los demás lo admiren o desprecien. Depende del escritor que el héroe resulte más o menos plausible o carnoso, no del héroe mismo, que sólo espera ser despertado. Lo que ocurre es que el autor nunca está sino a medias seguro de la elección; nunca sabe hasta dónde ha sido condicionado y constreñido o si ha obrado según su libertad y criterio para utilizar la varita y romper el silencio.

RELACIÓN ENTRE EL HÉROE Y EL LECTOR

Por otra parte, está el lector que, o se deja narcotizar por sucedáneos, o conoce el margen en el que se mueve el autor y dentro del cual puede optar. Siente su relación con los héroes y sabe que debía haber elegido uno en vez de otros, porque conoce la vinculación profunda que existe entre la pretensión de levantar una literatura y la pretensión de precisar el contorno del mundo. De tal modo, siente y sabe que entre uno y otro plano, aunque sean de signo contrario, el uno irreal y el otro real, hay más compromiso de lo que la propaganda romántica preconiza. No un servilismo copiativo, sino una vinculación de urgencias, una necesidad de realizar en otros una parte del destino que nos toca realizar.

Por ello, las posibilidades de la literatura se amplían, más que en el sentido de los temas-filones que uno más avisado que otro pueda haber descubierto, en cuanto hay más aspectos del mundo que se muestran. El Parnaso descubre el exotismo y lo incorpora a la literatura, pero eso no es más que un nuevo afeite para la máscara. En cambio, la picaresca, que por otra parte encuentra una veta magnífica, tiene otro objetivo y se sitúa con otras apetencias en un cuadro más completo, más ancho y más real: abre mundo, incorpora nuevas sombras de las cosas.

De ahí que Horacio Quiroga parezca tan valioso. Si se piensa en lo que le es contemporáneo en Argentina, el valor se acrecienta. Está Lugones antes que ninguno, que, aunque mayor que él, tuvo iguales posibilidades de cambio porque tuvo el acceso a parecidas experiencias pero que no realizó quizás porque todo estaba cristalizado y endurecido y un cambio exigía ante todo el sacrificio de lo ya adquirido y porque la madurez es avara de los fatigosos trabajos ejecutados en la juventud. Por otro lado están los martinfierristas. Sea como fuere, y más allá de lo que puedan haber traído como actitud o de lo precarias que hayan sido las razones que tuvieron para constituirse en generación, tomaron como hecho máximo de su momento a don *Segundo Sombra*. En cambio los boedistas, que abominan de éste, no pasan de un populismo voluntarista o intrascendente. Entre Lugones y Güiraldes la diferencia es acaso sólo de tono y de época, pero no sustancialmente de actitud. *Don Segundo* es en primer lugar el "gaucho", una entelequia ya en toda la tradición literaria argentina, luego sus rasgos, son gigantescamente excepcionales. Los hechos a que se remite Güiraldes son primordialmente de trabajo, de un trabajo que para sí mismo Güiraldes no tomaría en serio ni por un instante, pero que se jerarquizan mitificados por un elemental prejuicio de nacionalismo muy a la moda, aunque haya una mentira de fondo en la elección; Quiroga, en cambio, destierra todo ese mundo recogido en lecturas, peñas y tertulias, en revistas y cafés literarios, deja las ideas que tenían todos, él inclusive, sobre la literatura y sus protagonistas, tira por la borda los recuerdos de infancia y las nostalgias de la gloria literaria a la manera modernista y ajusta, con su actitud de recogimiento y de soledad, las condiciones de su propia existencia a la posibilidad de una realidad literaria. De sus mejores cuentos (cuentos misioneros de *Cuentos de Amor, de locura y de muerte*, de *Anaconda*, de *El salvaje*, de *El desierto* y de *Los desterrados*) salta un hombre replegado y absorto, un hombre a quien le resulta imposible no escribir pero que ya ha advertido qué es lo que se juega en esa comprensión. Su destino, por lo tanto sale fuera del

curso trivial de las características fijadas y las etapas a cumplirse y, al realizarse, lo conduce necesariamente a otra dimensión del mundo.

Hay una arbitrariedad de las cosas y un espacio rarificado entre lo que va de nuestro proyecto a la imagen que resultaría de nosotros una vez cumplido éste y lo que puede sucedernos al ejecutarlo. Quiroga va a París, vestido como un dandy de chaqueta abotonada, sintiendo con bochorno el olor de los ajos y todo lo que sea "vulgar" e insípido. Todo se le mezcla con la literatura y por ello todo se le confunde y superficializa. Pero la capital del mundo es como la capital del submundo cuando no se tiene un centavo para comer. Todo ha sucedido de tal modo que las ilusiones finiseculares, que sin haber sufrido nunca riesgo explican a Lugones, se apagan en la espera melodramática de un giro bancario. El *Diario de viaje a París de Horacio Quiroga* muestra cuán poco arraigadas estaban en él las convicciones de su época acerca del sufrimiento, la poesía y el hambre, la bohemia y las otras generalidades a la moda. Un mes y días bastan para que empiece a poner en duda la estabilidad puramente fantasiosa de las relaciones entre experiencia y literatura que había fabricado el modernismo. Lo cual no obsta para que en medio de sus penurias confeccione poesías como "tenía la palidez mórbida y elegante de las señoras desmayadas..." Esta falta de relación, como se demuestra por lo que será su obra definitiva, no es más que un mecanismo que sigue actuando por la falta de una perspectiva inmediata. Hay en esas páginas, simples e insignificantes desde el punto de vista de la literatura, el germen de lo que se erigiría de a poco en actitud literaria fundamental. Su amor por la bicicleta, por ejemplo, y su apreciación del deporte y los deportistas. No hay que olvidar que, paralelamente, los cuentos de Hemingway empiezan siendo deportivos y concluyen en *El viejo y el mar*.

LA ACTIVIDAD, PUNTO DE CONTACTO ENTRE EL HOMBRE COMÚN Y LA LITERATURA

Desde temprano, entonces, hay en Quiroga una tendencia a descreer de los paraísos efectivos y de los merecimientos. Por su contacto con el naturalismo va dando entrada a esta disponibilidad gracias a la cual el hombre verdadero se constituye. Y él mismo se pone cada vez más en la disponibilidad del mismo modo que el proletario, que el hombre que trabaja. El destierro que sobreviene es, pues, no tanto de una sociedad vacía o gastada sino de una sociedad que pretende cuidar del hombre y liberarlo de la preocupación por su destino simplemente para que no tenga destino. En efecto, cada hombre está librado al poder que prepara y verifica en su soledad, y esto existe realmente sólo en el proletario. El cuidado que de nosotros mismos nos hacen tener, cuando no es la beneficencia, tiene alguna validez sólo en las clases poderosas que gracias a él buscan perdurar y no salvaguardar al hombre.

La similitud no es vana pues Quiroga se desprende de todo. Joven de la buena sociedad que era, y desnudo como cualquier hombre que no es más que el compendio de sus propias fuerzas, rehace su vida y su literatura.

El punto de contacto es la actividad, lo que sale de nuestras manos, aquello que nos manifiesta, lo que nos presenta, lo que nos limita. Y eso es el hombre común, el héroe de una literatura que abraza las cosas rodeándolas de toda su potencia e impotencia, que busca en los movimientos del hombre la clave reveladora, la entrada al recinto en el que aparecen con todo su peso hablando y comunicándose, ejecutando mediante la vecindad de las cosas su propia realidad.

"Homo faber" es, pues, directamente el "homo" que intenta penetrarse mediante la "fabricación". Lo que encuentre al abrirse es otra cosa. Quizás la literatura fracase cuando pretenda haberlo encontrado; pero ya es bastante que lo intente.

SOLEDAD

HURAÑÍA - DESDÉN - TIMIDEZ

Toda índole de versiones ha llegado hasta nosotros acerca de la hurañía de Horacio Quiroga. La gente que lo conoció, o conoció a gente que lo conoció, coincide en afirmar que antes de la muerte de Ferrando era un joven amable y alegre, aunque Brignole y Delgado recuerdan que los padres de María Esther, su primaveral y literario primer amor, le impidieron que la siguiera visitando a causa de su carácter irritable y enojadizo. Sea como fuere, es comprensible que la muerte de Ferrando lo haya desequilibrado más, aunque ya lo estuviera previamente. Por lo menos, es comprensible que su hurañía cambiara de signo, pues siempre fué huraño y en proporciones mayores toda vez que por alguna circunstancia estuviera solo y sus pensamientos se apartaran de la vía corriente. La única conversación de cierto aliento que recoje su *Diario de viaje a París* es algo estrafalaria y agresiva, insignificante desde el punto de vista de la conversación misma, pero jugosa por lo que significa de rechazo de un ambiente que podía haber sido perfectamente cómodo. Sentado con otros en el café "Cyrano" se dirige a un contertulio:

"—Diga, Carrillo, ¿usted habla guaraní?

"—¿Cómo?

"—Si habla guaraní.

"—No sé lo que es eso.

"—. . .

"—¿Qué es eso?

"—¡Pues el idioma guaraní, de América!"

Al rato, las preguntas se dirigen a otro:

"—Y usted, Montealegre, ¿habla guaraní?

"—¡Pero dale con el guaraní! —grita Carrillo—. Este hombre debe estar...

"Y se señala la cabeza.

"—¿Usted habla inglés?

"—No.

"—¿Y alemán?

"—Tampoco.

"—¿Y cómo quiere usted que Montealegre hable en guaraní? Ya que los americanos son bastante ridículos, todavía recuerdan sus cosas de allá.

"—Le pregunté a Montealegre si hablaba guaraní porque *usted ni siquiera conocía la existencia de un idioma americano que se llama guaraní.*

"—No, no sé, ni quiero saberlo —responde Carrillo."

Hay un orgulloso desdén, un doloroso bastarse a sí mismo que, contrariamente a lo que su modernismo podría indicarle, impide que llegue a intimar con las celebridades poéticas o literarias y le hace sufrir tanto la ayuda que le prestan serviciales compatriotas. Además de la sincera y un poco desgarbadamente expresada autocompasión que surge de las páginas del *Diario,* hay un replegamiento consciente que lo hace evitar compañías y consuelos.

Más adelante, completará la distancia que hay entre los otros y él, interponiendo con su atuendo y su barba una barrera que se complica como se hace más siniestra su barba enmarañada y cada día más indócil.

Hay quien interpreta que detrás de ese manifiesto desdén que cultivó desde que se lo recuerda, había un corazón de oro y una delicada timidez. En realidad, debía haber en Horacio un desvarío sentimental, causa fundamental del sufrimiento de que hizo objeto a cuantos lo rodeaban. Contrariamente a lo que parecen creer sus biógrafos, Quiroga no podía engañarse acerca de la naturaleza de sus pasiones y las exigencias de que hacía objeto a los demás. Ejercer violencia sobre los otros, llenarlos de su propio espíritu, obligarlos a ver las cosas como las veía él, no puede ocultar bonhomía sino por el contrario una suerte de crueldad que tal vez se redima sólo porque se aplica tanto a los demás como a sí mismo.[1]

[1] Estos conceptos son discutibles y en realidad la discusión ya está planteada. RODRÍGUEZ MONEGAL (*Objetividad de Horacio Qui-*

Por otra parte, el que fuera capaz de arrebatos sentimentales no está para nada reñido con esa crueldad, tan honda que puede llegar a gravitar decisivamente en quienes sufren su influencia.

CRUELDAD Y TEMOR: PROYECCIÓN

La hurañía a la que me refería prepara y categoriza la crueldad, que no es una simple nerviosidad egoísta, sino que tiene raíces profundas y delicadas. Tal vez el contacto con la muerte le fué dando motivo para que su personalidad se definiera de ese modo; tal vez su propia personalidad estaba preparada para modelarse según las experiencias que iba viviendo y que lo obligaban a defenderse. De numerosos cuentos de Quiroga se desprende que hay temor, un cierto miedo a las cosas, y, sobre todo, un sentimiento de vulnerabilidad que lo lleva a pintarse no vulnerable sino vulnerado, no luchando con la muerte sino muerto. De esta manera agota al escribirla la experiencia del temor, y logra anticiparse a los hechos temibles derivándolos hacia una imagen de sí mismo, antes de que los hechos lleguen a alcanzarlo. Este escamoteo por la literatura, supersticioso si se quiere, pero núcleo de sus mejores creaciones, tiene una formulación perfecta en *La insolación* [1]. Los perros observan lo que sucede en la chacra de *Mister Jones.* Olisquean hasta la

roga) cita en las notas de las páginas 215 y 217 (*Número,* 1950) dos testimonios que me contradicen:

"La naturaleza compasiva lo proveyó de aspectos terribles para la defensa de su delicado individuo interior. A los hombres magníficos sólo se los puede ver de adentro para afuera. Fué una ternura patética o infantil, no cruel. Sus cuentos son crueles. Ni su aspecto ni su crueldad le pertenecían. Lo que se le entraba al alma no se parecía a lo que exhalaba. (Discurso de E. Martínez Estrada, Nosotros, 2ª época, Año II, Nº 12, Bs. As., marzo 1937, p. 326.)" y:

"Así pasaste delante de los que no pudieron penetrarte y sólo te juzgaron por la morfología aguda de tus huesos, la espesura cimarrona de tus barbas, la riscosidad de tus ademanes y la lealtad hirsuta de tus expresiones como alguien desposeído de todo sentimiento nazareno, encastillado en un yo árido como la peña. Pocos conocían qué manantial de ternura brotaba de esa piedra cuando la tocaba la vara mágica de la belleza o del amor. (José María Delgado: *A Horacio Quiroga,* Ensayos, Año II, núm. 11, Montevideo, 1937)".

[1] *Cuentos de amor, de locura y de muerte.*

menor brizna de cualquier cosa, porque están aburridos y porque están muertos de calor.

"Reverberaba ahora delante de ellos un pequeño páramo de greda que ni siquiera habían intentado arar. Allí, el cachorro vió de pronto a Mister Jones que lo miraba fijamente, sentado sobre un tronco. *Old* se puso de pie meneando el rabo. Los otros levantáronse también, pero erizados.

"—¡Es el patrón! —exclamó el cachorro, sorprendido de la actitud de aquéllos.

"—No, no es él —replicó *Dick*.

"Los cuatros perros estaban juntos gruñendo sordamente, sin apartar los ojos de Mister Jones, que continuaba inmóvil, mirándolos. El cachorro, incrédulo, fué a avanzar, pero *Prince* le mostró los dientes. .

—No es él, es la *Muerte*.

"El cachorro se erizó de miedo y retrocedió al grupo.

"—¿Es el patrón muerto? —preguntó ansiosamente.

"Los otros, sin responderle, rompieron a ladrar con furia, siempre en actitud temerosa. Pero Mister Jones se desvanecía ya en el aire ondulante.

. . . .

"Los *fox-terriers* volvieron al paso al rancho. El cachorro, erizado aún, se adelantaba y retrocedía con cortos trotes nerviosos. Y supo de la experiencia de sus compañeros que cuando una cosa va a morir, aparece antes."

Los perros quedan angustiados por la visión y tratan de conjurarla no apartándose del patrón real, aullando y llorando. Al día siguiente, el patrón envía a un peón a comprar una herramienta al pueblo. El peón va montado. De pronto:

"—¡Viene otra vez! —gritó.

"Por el norte del patio avanzaba sólo el caballo en el que había ido el peón. Los perros se arquearon sobre las patas, ladrando con prudente furia a la *Muerte* que se acercaba. El animal caminaba con la cabeza baja, aparentemente indeciso sobre el rumbo que debía seguir. Al pasar frente al rancho dió unos cuantos pasos en dirección al pozo y se desvaneció progresivamente en la cruda luz."

. . . .

"Pero los perros estaban contentos. La *Muerte*, que buscaba a su patrón, se había conformado con el caballo."

Finalmente, esta desviación no surte efecto. Es *Mister Jones* quien efectivamente muere, sin que la Muerte haga el menor caso de la violenta proyección del deseo de los perros.

Si el imaginarse muerto lo salva de la muerte, del mismo modo quiere salvar la escasa ternura que le quedaría. Quiroga no quería perderla, porque sabía que la estaba perdiendo. En consecuencia se pone activamente a rescatarla, pero no en el terreno real del afecto sino en el inventado de los cuentos, persuadiéndose a sí mismo de que con esas narraciones que apasionan a sus hijos, aunque más que a ellos a él mismo, suple todo lo que está perdiendo. De este engaño nacen los *Cuentos de la selva,* admitidos por todos como excelentes manifestaciones de amor. En efecto, lo son, pero más bien son expresiones de la incapacidad de ejercitar un amor que salve de la soledad y permita reconocerse tanto en el otro como en uno mismo.[1,2]

LA SOLEDAD Y EL AMOR POR LA NATURALEZA

El sometimiento y conocimiento de la soledad es lo que está en el fondo de sus actitudes más características y se transporta a sus cuentos dándoles un aura como muy pocas obras de nuestra literatura poseen. Ya su pedagogía, ya su literatura, y el correlativo deseo de justificarse mediante ésta, dejan ver que Quiroga tenía una acendrada comprensión de la soledad, que llevaba hasta la crueldad y la total insensibilidad, sin que hubiera ningún tipo de aceptación más que la desesperante y tormentosa que casi siempre lo acució.

Quiroga entendió la soledad, pero no la admitió como fuente de encuentro consigo mismo, sino más bien como una catástrofe que no podía, ni quería a veces, superar. La trágica atmósfera que envuelve sus cuentos resulta de esa corrosiva contradicción que lo hacía aislarse, recogerse y extremar las pruebas de su eficiente presencia en

[1] En estos mismos elementos se reafirma el carácter de experiencia que tienen las obras de Quiroga.

[2] Dice GIDE (*Diario*): "Se hubiera podido decir que mi propio pensamiento me daba miedo y de allí vino esa necesidad que tuve de atribuírselo a los héroes de mis libros para alejarlo de mí."

el mundo. Esa soledad es complementaria de la actividad que en sus cuentos implica un ansia y un poder de descubrimiento del hombre común, sólo que llega a la actividad a costa de su angustia y su impotencia.

Pero el acceso a la soledad se complica por el contacto con la naturaleza. Quiroga ama y conoce la naturaleza como por un desafío hecho contra sí mismo y no por un descubrimiento placentero o místico. De ahí que en sus primeras épocas recurra a Kipling y su barnizada comprensión de la selva y el mundo animal. De ahí que esa fácil veta se le haya agotado pronto, con *El regreso de Anaconda* [1] que es en cierto modo la partida de defunción de la vitalidad fabulesca exterior que cultivó durante un tiempo. Convendría, pues, explicar qué significó para Quiroga el encuentro con la naturaleza, porque no puede atribuírsele un simple panteísmo.

LA NATURALEZA COSMOGÓNICA

Jean Wahl,[2] en una curiosa nota, comenta aspectos del norteamericano John Cowper Powys y reseña una obra cuyo contenido tiene una estrecha vinculación con este proceso del acercamiento a la naturaleza tan nítido, pero asimismo tan complejo, que se observa en Quiroga. Ignoro si esta obra ha sido editada en castellano. Jean Wahl hace una prolija selección de párrafos ordenándolos según un plan que el autor sigue desordenadamente pero con una profunda unidad interior. La nota se titula *Un defensor de la vida sensual.*

Por lo que se puede extraer de la compilación de párrafos el libro está lleno de un descubrimiento casi místico de la vida animal y cosmogónica, de modo que resulta una fundamentación antihumanística de la existencia. Los valores, si los hay, se refugian en el individuo que es "como una vasta caverna con corredores y escaleras infinitas que conducen hacia lo bajo y hacia lo alto, que conducen al norte, al sur, al este y al oeste. Todos tenemos en nosotros algo que pertenece al mundo más anti-

1 *Los desterrados.*

2 JEAN WAHL: *Poésie, Pensés, Perception.* Calmann-Lévy. Paris, 1948, pág. 190.

guo de las nebulosas; y todos poseemos en nosotros algo de la futura conciencia sobrehumana". Powys prevé un mundo en el cual la comunicación existe, no en el plano de la palabra o el sentimiento cultivado, sino en un fondo que corresponde a la naturaleza misma del ser, subhumana y sobrehumana al mismo tiempo. En esa comprensión, el hombre se aproxima a la soledad. "La soledad es en primer lugar un hecho. Somos como un zorro herido que trepa la comba de un montículo de arena. Demasiado débil, demasiado herido, para escapar al lento descenso de la arena. La muerte es segura y de ningún modo existe la certidumbre de que esa muerte será sin sufrimiento.

Lo que ante todo hay que encarar es nuestra soledad abisal. Solos, solos, solos, lo mejor es habituarnos. Si la imagen de nuestra compañera o de nuestro hijo, acostada como un cristal dentro de un cristal, en el interior del círculo de nuestra alma dura y compacta, hace de nuestra soledad una soledad rica, tanto mejor. Pero ya sea rica, ya sea pobre, queda siendo nuestra soledad.

En su soledad, este yo que está en nuestro interior se piensa como suspendido en un gran vacío.

Pero, de esta condición de nuestra vida, podemos hacer una condición de nuestra alegría. Lo mejor es aprender a hacer nacer de ese sentimiento una exaltación extraña. De hecho, todos los éxtasis que se nos producen en los momentos mágicos están asociados al sentimiento que tenemos de estar solos en el vacío. Si llegamos al equilibrio psíquico sobre la cuerda floja eterna, habremos sido liberados para siempre del temblor de la vanidad de las cosas. Y así, transformamos en beatitud lo que en el primer momento se nos aparecía como un motivo de tristeza. La soledad es un don divino y hemos llegado a mirarla como un pecado y una maldición."

ACERCAMIENTO A LA NATURALEZA DE QUIROGA

El mutismo y el encerramiento de Quiroga pueden llevar a creer que en su punto de partida hay una metafísica similar a la que se desprende de estos trozos de Powys, porque su proceso de acercamiento a la naturaleza es paralelo al alejamiento de los hombres. Como si el hecho de acercarse a la naturaleza significara aproxi-

marse a algo muy esencial en detrimento de la máscara de humanidad que Quiroga llevaba como la llevan todos los otros, aunque tal vez con menor conciencia, y significara el adentrarse en la propia piel como para captar la particular índole de su soledad.[1]

Sin embargo no hay alegría en Quiroga, ni siquiera un hálito de participación cosmogónica y menos aún una metafísica aceptación de la naturaleza como lo es para Powys [2]:

"Tenemos que reencontrar el placer de las cosas simples, como el agua, el aire, el cielo, la arena, las hojas, el pan, la manteca, la miel. Todas las guiñadas y los presentimientos marginales, que han sido mirados como los restos de nuestra vida psíquica, es preciso que los recojamos preciosamente, puesto que es allí y por allí

1 Para Manuel Rojas, en cambio, *Babel*, núm. 38, *La literatura y el hombre,* el acercamiento de Quiroga a la naturaleza es total: "En él domina el sentimiento del hombre y de la naturaleza y no hay entre él y la selva, entre él y el río, entre él y los animales, entre él y el hombre, más distancia que la que existe entre el árbol y el hombre, entre el hombre y el agua, entre la bestia y el ser consciente, entre un individuo y otro individuo, es decir, sólo la distancia natural. Cuando busca, para matarla, a una serpiente yarará, es nada más que un hombre que busca, para matarla, a una serpiente. No es un poeta ni un filósofo ni un profesor ni un escritor."

Este juicio de Rojas da, ambiguamente, según me parece, la impresión de que su acercamiento a la naturaleza implica una renuncia, no a la humanidad, como digo yo, sino a la cultura o a una civilización basada en la cultura.

2 Luis Franco, en el núm. 43 de *Babel,* pág. 35, le atribuye a Quiroga un sentimiento muy distinto en cuanto al acercamiento a la naturaleza:

"La comunión de Quiroga con la naturaleza fué profunda: la más profunda conocida en un artista de nuestra lengua, y sin duda, la máxima permitida a un hombre de conciencia tan vigilante como la suya. Como en el caso de Thoreau, de Whitman, el mayor poeta de la jungla sudamericana no se sumerge en el bosque buscando olvidar dulcemente los ásperos contornos de su individualidad humana en la vasta sinfonía de las cosas naturales: no, va a buscar el contacto refrescante y revitalizante de esas fuerzas, para no ser zoológicamente inferior a un animal y dar así la más noble raíz a la condición de hombre.

"Insisto en que ello no supone una abdicación de la civilización ni una capitulación ante la manigua.

"Pero la verdad del caso es que Horacio Quiroga no sólo fué en gustos y hábitos, un perfecto hijo de la civilización, sino un hombre de conciencia y espíritu bastante más modernos que los de sus contemporáneos."

que la naturaleza nos llega de algunos de sus suburbios menos familiares y nos trae ya sea el choque del éxtasis, ya sea la calma de una garantía de felicidad."

Para Quiroga la naturaleza es dura y combativa. Si el hombre esperara, pasivamente, de ella el éxtasis o la sensación abisal del ser, sería devorado por las víboras, o por las hormigas gigantes o por los bichos y los insectos, o el sol le fundiría los sesos[1]:

"El hombre pisó algo blanduzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie. (*A la deriva.*)[2]

"Entretanto el calor crecía. En el paisaje silencioso y enceguecciente de sol, el aire vibraba a todos los lados, dañando la vista. (*La insolación.*)[3]

"Mister Jones lo atravesó, sin embargo, braceando entre la paja restallante y polvorienta por el barro que dejaban las crecientes, ahogado de fatiga y acres vahos de nitratos. (*La insolación.*)[4]

"Y en el mismo pajonal, sitiado siete días por el bosque, el río y la lluvia, el superviviente agotó las raíces y gusanos posibles, perdió poco a poco sus fuerzas, hasta quedar sentado, muriéndose de frío y hambre, con los ojos fijos en el Paraná". (*Los mensú.*)[5]

"La lluvia proseguía cerradísima. Los dos hombres salieron de la canoa chorreando agua y como enflaquecidos, y al trepar la barranca vieron una lívida sombra a corta distancia. (*El techo de incienso.*)[6]

"El ilustre sabio paga al país tropical el pesado tributo que quema como el alcohol la actividad de tantos extranjeros, y el derrumbe no se detiene ya. (*Los destiladores de naranjas.*)[7]

1 La combatividad acechante de la naturaleza, la imprevista y segura furia de sus ataques, está transmitida por un cuentista cuya selva es muy diferente y cuyo acercamiento a la misma se realiza también por distintas razones: Graham Greene nos sugiere que en el África se vive bajo un clima como éste:

"Luego salió bajo el sol vertical, por la mísera calle de tiendas de techo de zinc. No había nadie; las hamacas se adormecían en los cuartos interiores, y las aves de rapiña se agazapaban como palomas domésticas sobre los techos girando hacia aquí y hacia allá sus cabecitas de retardado en busca de carroñas." (*El otro lado de la frontera*, en *A través del puente*).

2, 3, 4 y 5 De *Cuentos de amor, de locura y de muerte.*

6 y 7 *Los desterrados.*



Galería entre los bambúes de la casa de Horacio Quiroga.



Disecando un halcón.

"La cara de la pequeña desaparecida bajo la nube de abejas. La madre, gritando de horror, limpió del rostro aquella horrible cosa pegada..." (*La reina italiana.*)[1]

LA NATURALEZA MATERNAL

Se podrían recoger muchas indicaciones más acerca de cómo concebía Quiroga la naturaleza.[2] Evidentemente, aunque no sintiera ese soplo abisal del que habla Powys, tampoco era un discípulo de Rousseau. Los ejemplos puestos más arriba dan prueba de que no entendía a la naturaleza como la suprema dispensadora de bienes. A este respecto una nueva comparación con otro americano —Héctor de Saint-John Crevecoeur— que también se acercó a la naturaleza, puede ser ilustrativa. D. H. Lawrence[3] dice rencorosamente de él que "nos habla de los placeres de formar un hogar en el ambiente salvaje y de cultivar el suelo virgen. Desde luego, nuestro héroe quería imaginar la vida oscura y salvaje. Quería conocerla como la conocen los indios y los salvajes, oscuramente y en términos impersonales. Desesperadamente trataba de conseguir este conocimiento. Pero al mismo tiempo estaba absolutamente resuelto a creer que la naturaleza es dulce y pura, que todos los hombres son hermanos e iguales y que se quieren los unos a los otros lo mismo que otras tantas palomas que se arrullan entre sí".

Nada más lejos de Quiroga que una comprensión tal de la naturaleza ni de los hombres. Quiroga no era un idealista así como tampoco un metafísico que se manejara con las relaciones profundas y oscuras que pueden existir entre los hombres y las cosas. Quiroga vivía un

1 *El salvaje.*

2 En el artículo citado, FRANCO dice que "De todos modos, cuando Quiroga habla del viento, de la lluvia, de un árbol, de una bestia, sentimos vívidamente su parentesco de sangre y espíritu con ellos... Y todo el Paraná, con la ancha hermosura de su calma o el ascenso y descenso grandioso de su cólera, está ya en la literatura como una fiera domesticada por él."

Este concepto es compartible en cuanto se refiere a una eficacia descriptiva, pero no en cuanto a la concepción misma de la naturaleza que poseía Quiroga.

3 D. H. LAWRENCE: *Estudios sobre literatura clásica norteamericana,* Emecé, 1946.

mundo inmediato, pero de tal modo, con tanta impotente desesperación por salir de él, que, al mismo tiempo que adquiría realidad, ese mundo adquiría a la vez patetismo y hondura.

SOLEDAD IRRADIADA: PEDAGOGÍA DE QUIROGA

Quiroga se acerca alucinado a Misiones, semivirgen todavía, empujado por ese miedo a la soledad que Powys desdeñaría y que se manifestaba en un deseo de estar solo a fin de conjurar la soledad y proyectarla fuera de sí. Eso significa, de todos modos, asumirla y soportarla aunque de ello no surja ningún goce, lo cual sería teóricamente el ideal. Como trata de reducir la soledad, sólo descubre en la naturaleza penosos contornos de padecimiento que se transforman constantemente en desafío de lucha. Su soledad lo empuja al desierto pero no se engaña acerca de cómo es el desierto, aunque tampoco lo odia por ser como es. Del mismo modo, tampoco parece detestarse por ser él mismo como es ni fatigarse por que los demás sean algo mejor de lo que son. Concibe el desierto como un intrincado estadio que hay que conocer porque habrá de lucharse en sus vericuetos y luego se dispone a la pelea que es el trabajo, la actividad, un ardoroso cuerpo a cuerpo con las cosas que le permite encontrar los límites de su propia miseria.[1]

Quiroga asume la soledad plenamente y conforma su mundo según ella enseñándola a los otros implacablemente, sin importarle mayormente la relación que podía existir entre el contenido de su enseñanza y el temple inconsistente de sus discípulos que, por ser él el maestro, la aprendían. Que hacía de ese conocimiento un arma de su pedagogía no puede caber duda después de leer *El desierto:*

1 Además de todo eso, hay que destacar la importancia literaria que tiene el acercamiento o mejor dicho el descubrimiento de la selva dentro de la tradición argentina. Quiroga dió un golpe de timón violentísimo a la imagen de la naturaleza que, de una vez para siempre, había fijado Lugones como idílica y bucólica. En ese sentido, Quiroga integra nuestra literatura como una temática americana de la cual por muchos conceptos nuestra literatura estaba tan alejada.

"Las criaturas, en efecto, no temían a la oscuridad, ni a la soledad, ni a nada de lo que constituye el terror de los bebés criados entre las polleras de la madre. Más de una vez, la noche cayó sin que Subercasaux hubiera vuelto del río, y las criaturas encendieron el farol de viento a esperarlo sin inquietud. O se despertaban solos en medio de una furiosa tormenta que los enceguecía a través de los vidrios, para volverse a dormir en seguida, seguros y confiados en el regreso de papá.

"No temían a nada, sino a lo que su padre les advertía debían temer —y en primer grado, naturalmente, figuraban las víboras. Aunque libres, respirando salud y deteniéndose a mirarlo todo con sus grandes ojos de cachorros alegres, no hubieran sabido qué hacer un instante sin la compañía del padre. Pero si éste, al salir, les advertía que iba a estar tal tiempo ausente, los chicos se quedaban entonces contentos a jugar entre ellos. De igual modo, si en sus mutuas y largas andanzas por el monte o el río, Subercasaux debía alejarse minutos u horas, ellos improvisaban en seguida un juego, y lo aguardaban indefectiblemente en el mismo lugar, pagando así, con ciega y alegre obediencia, la confianza que en ellos depositaba su padre.

"Galopaban a caballo por su cuenta, y esto desde que el varoncito tenía cuatro años. Conocían perfectamente —como toda criatura libre— el alcance de sus fuerzas, y jamás lo sobrepasaban. Llegaban a veces, solos, hasta el Yabebirí, al acantilado de arenisca rosa.
—Cerciórense bien del terreno y siéntense después— les había dicho su padre.

"El acantilado se alza perpendicular a veinte metros de una agua profunda y umbría que refresca las grietas de su base. Allá arriba, diminutos, los chicos de Subercasaux se aproximaban tanteando las piedras con el pie. Y seguros, por fin, se sentaban a dejar jugar las sandalias sobre el abismo.

"Naturalmente, todo esto lo había conquistado Subercasaux en etapas sucesivas y con las correspondientes angustias.

"Un día se me mata un chico —decíase—. Y por el resto de mis días pasaré preguntándome si tenía razón de educarlos así."

En efecto, los chicos se matan, pero años después, quizás porque ponerlos cuando niños frente al abismo no sea sino incitarlos a arrojarse cuando nada más que el abismo se les ofrece. Este cuento, autobiográfico, sin lugar a dudas, muestra la curiosa dicotomía en que vivía Quiroga, porque el mismo episodio, exactamente el mismo, es recordado por lo que queda de su familia como

un particular y caprichoso ensañamiento de Horacio con sus hijos, a los que hacía afrontar las más angustiosas situaciones en medio del terror de éstos y la mortífera inquietud de la madre. Sin embargo, Horacio piensa que eso es educación y les muestra el abismo que acarrea adentro, porque es lo único que puede mostrar.

PROYECCIÓN DE LA SOLEDAD

Quiroga se quiere separar de esa soledad con la que convive y la pone en los otros, tal como hace también con la muerte. La atmósfera rara y original de sus cuentos se debe, por lo menos en parte, a que todos sus personajes están solos y librados a lo que puede suceder a su alrededor, imprevisto y muchas veces terrible. Así *El desierto* lo es tanto porque Subercasaux vive solo con sus hijos como porque de este modo define la soledad:

> "Pero tampoco les llegaba el menor ruido del cuarto vecino, donde desde hacía tres horas su padre, vestido y calzado bajo el impermeable, yacía muerto a la luz del farol."

Mister Jones está solo y así, sin que nadie pueda evitarlo, se muere. *Cayé y Podeley*, los mensú, están desprotegidos e incomunicados: no saben ni qué irá a suceder ni cómo pueden defenderse. Caen por lo tanto, en la muerte y uno y el otro vuelve a su horrible condición de esclavitud. El perro *Yaguaí*, que enflaquecido regresa al hogar de su patrón, solo y sucio, cuando pretende reintegrarse al hogar (o a la patria) es muerto de un tiro por su propio dueño que no lo reconoce. En el cuento *Un peón*, tanto el relator como el peón están solos en sus mundos y la comunicación que se realiza entre ellos no es más que de una simpatía profesional. Lo mismo sucede con el paraguayo de *A la deriva*, que sube en su guabiroba para morir de la picadura de yarará. La mujer de *En la noche* arrastra horas y horas un bote indómito, llevando a su marido moribundo, sin más recurso que el de sus fuerzas y compañía que las desesperantes quejas del enfermo. *Juan Brown*, no habla con nadie ni comparte siquiera el dolor que le causa la bala que le entró en la pierna. *Juan Brown* y *Rivet* se

quedan solos en el boliche de Iviraromí y se emborrachan como cerdos, sin pronunciar palabra, sin salir de sí mismos, chiflados de angustia y de mutismo. *Joao Pedro* y *Tirafogo* unen su lloriqueante vejez en un proyecto que certifica el desarraigo y la soledad. Paciente y silencioso, *Orgaz* construye y reconstruye su techo de incienso, como si una fuerza superior e incomprensible, pero emanada de su interior, lo forzara a una tarea que por repetida resulta maniática, pero que no es más que una manifestación de su soledad.

LOS PERSONAJES COMO MANIFESTACIONES DEL ESCRITOR

La ineptitud de los mejores personajes de Quiroga para superar el aislamiento en que viven no surge del calco pintoresquista que pudo haber hecho. En cierta medida, los personajes son él mismo, ya sea porque los ha imaginado, ya sea porque ha elegido precisamente a esos de entre muchos otros que veía. En la selección de objetos —reales o imaginarios— que hacemos para nuestra vida siempre hay algo que confirma lo que nosotros somos y buscamos, como si cada cosa que viéramos u oyéramos sirviera para integrar la imagen del mundo que cada uno pretende levantar. Sea como fuere, por selección o por imaginación, el destino del escritor se juega en su personaje, y éstos no son nunca mucho más que el autor, del mismo modo que el autor no es más ni otra cosa que sus personajes.

Esta compleja conciencia no falta en Quiroga como no falta en ningún auténtico escritor. Su propio temor, su propio peligro, lo hacen ocuparse de un tipo de hombres y cosas que son en definitiva él mismo, volcado, zarandeado, golpeado, asesinado y sujeto a todas las posibilidades de sus inminentes experiencias y, sobre todo, solo, acodado a su concepción del mundo, actuando y mirándose en esa soledad que al mismo tiempo que lo faculta para comprender el ámbito tan particular que ha elegido, lo lleva a la incomunicación más cerrada aunque asimismo le permite ubicarse de una vez y para siempre [1].

1 Ver el capítulo siguiente.

Esa soledad quiroguiana que se advierte en sus cuentos y se adivina en sus proyectos, no es ni el motivo de gozo del que habla Cowper Powys, ni un contacto ilusionado con la riente naturaleza. Esa soledad tiene algo de teológico [1], algo de bíblico sin el énfasis judaico, aunque nada tiene que ver con la soledad ascética del religioso.

Sus lecturas de Dostoievski no parecen haberlo impresionado en ese sentido. Más bien se dejó llevar por el "alma rusa", capaz de los mayores excesos y de los movimientos más convulsos y desproporcionados. Este aspecto del escritor ruso es el que parece haber dejado mayores huellas en sus preferencias, huellas que no tienen la importancia de las impresas por Kipling o Maupassant, pero que cuajan bien con algunas de sus tendencias, sobre todo las que expresan su falta de equilibrio sentimental. Por ejemplo, hay una repetida presencia de jovencitas que se enamoran equívocamente de hombres mayores. Si bien esta situación, turbia y desgarradora en algunas novelas y cuentos de Dostoievski, lo acuciaba casi constantemente, no se puede decir que le haya encontrado alguna vez una resolución memorable, tal como lo prueban fehacientemente sus novelas y algún cuento [2]. No le impresionó el sentido del pecado, tan confuso y terrible en Dostoievski que conduce casi siempre a tan extremas decisiones.

El ascetismo no es la expresión del sentido teológico con que puede entenderse su soledad. No hay recuerdo en

[1] Acerca de la religiosidad de Quiroga, es interesante reproducir lo que dice LUIS FRANCO en el artículo citado (*Babel*, 43):

"Más: puede confesar como el mayor poeta moderno: ¡A mí que todo me preocupa no me preocupa Dios! Porque sin duda sospechó a tiempo que la promesa de una liberación celestial es el mejor veneno para la libertad sobre la tierra."

[2] Contra esta opinión estará, sin duda, LUIS FRANCO (*Babel*, 43):

"Es cierto que para hallar parangón a Quiroga como psicólogo es preciso acudir a las literaturas extranjeras, pero esta aptitud frente al misterio femenino alude ante todo a su capacidad, a su lúcida conciencia contemporánea, no menos que a su lirismo". Y PEDRO G. ORGAMBIDE: "Entre los escritores que han abordado el tema sexual —de Maupassant a D. H. Lawrence—, Horacio Quiroga ocupa un lugar de privilegio". (*H. Q. — El hombre y su obra*).

su obra del tono ascético tan irremediable en Dostoievski, tal como lo muestran no sólo el eremita de *Karamazoff*, sino aún el estudiante de *Humillados y ofendidos* y el mismo *Raskolnikoff*. Todos pagan culpas muy grandes y no ven otra salida que la de alejarse de los otros hombres para redimirse y aplacar la ira de Dios... No lo consiguen, justamente porque son ascetas, porque la culpa es mal considerada y el castigo por consecuencia no corresponde. El mal que pudieron haber realizado no es otro que el intrínseco a la manera de ser del hombre, no tiene nada de culpa contra Dios y como el castigo que se infligen es puramente teológico, se produce una falta de sincronización que hunde aún más al asceta llenando sus noches de visiones y despertando en él los aspectos más espantosos de su conciencia. El asceta no resiste el clamor de lo que denomina el mal, por lo cual se aleja del mundo que lo contiene, pero tampoco lo entiende.

SOLEDAD Y DESTIERRO

No es esta soledad impregnada de deseos que se levantan más a medida que son más reprimidos, esta soledad impuesta por una culpa subjetiva frente a la divinidad, la que mueve a Quiroga, que no sabe qué es religión ni qué es eso del pecado. Es algo más complejo, aparentemente menos patético pero seguramente más trágico y menos solucionable, aunque, como lo he dicho más arriba, hinca sus raíces en la pesada atmósfera bíblica. Es la soledad que sobreviene como consecuencia del destierro, la pérdida de la patria, el alejamiento definitivo del hogar. Todo eso es irreparable y, sin embargo, el desterrado y el perdido no pueden evitar una nostalgia incontrolable que se disfraza insistiendo menos en el regreso que en la terrible penuria de la situación presente.

El destierro señorea por la obra de Quiroga tanto como por su vida. No en vano fué a Misiones, zona fronteriza, no en vano le dice a Martínez Estrada en una carta del 21 de mayo de 1936:

"Bien sé que ambos, entre tal vez millones de seudo semejantes, andamos bailando sobre una maroma de idéntica trama, aunque tejida y pintada acaso de diferente manera.

Somos Ud. y yo fronterizos de un estado particular, abismal, luminoso, como el infierno. Tal creo."

Siempre permaneció en una reserva tal que hacía infranqueables aún para él mismo las barreras que existían entre él y los otros. Barreras precisas que Quiroga sintió como de pérdida irreparable, de situación que quizás careciera de sentido pero que había que asumir. Algunos de sus títulos son claros: *Los desterrados, El desierto, El salvaje; la soledad* que recorre sus cuentos tiene ese mismo contenido. Cuando *Joao Pedro* y *Tirafogo* advierten que se acerca el final, deciden regresar a la patria. Este movimiento del espíritu puede tal vez ubicarse en la concreta nostalgia del país, pero es más que eso: el país abandonado es sólo un pretexto como lo es una etapa en un camino. Los brasileños atraviesan la frontera que los separa y mueren, porque la patria perdida no se recobra nunca. Así, ese mundo concreto que es Misiones se convierte en un submundo al cual llegan como por oleadas los *Juan Brown*, los *Rivet*, los *Van-Houten*, los *Else*, los *Subercasaux*, los Quiroga, quienes jamás se reincorporarán al mundo perdido, no tan sólo porque están lejos de él, sino porque ni siquiera saben qué es lo que han perdido. Cuando *Else* llega a Asunción tiene una idea precisa sobre lo que se puede hacer y trabaja febrilmente para realizarlo. ¿Le importa acaso, como técnico que es, haber abandonado Europa? Pero pronto se queda en el aire, y su idea sobre lo que debía hacerse de y en Asunción pierde consistencia y sentido y deja de cumplir en su nueva patria el plan que se había propuesto al mismo tiempo que queda inhibido de regresar a la patria vieja. Sólo atina a vagabundear hasta encontrarse con otros como él, el principal de los cuales es, quien lo duda, Horacio Quiroga, que se salva de las degradaciones exteriores porque proyecta en los libros esa posibilidad de miseria, sin que por ello elimine realmente de su alma el sentimiento del destierro, descubierto mucho antes de pensar en tomar el tren para Misiones.

Todos padecen el destierro y caen víctimas de su hechizo. Desde *Rivet* hasta el perro *Yaguaí*, muerto a tiros cuando intenta regresar a la casa de su buen dueño, pasando por *Podeley* que muere cuando se fuga en busca de un lugar donde se pueda vivir y donde a uno lo traten relativamente bien, y por los perros de *Mister Jones*, que

cuando éste se muere van a parar, dispersos y sarnosos, a manos de los indios con quienes, para poder comer "iban todas las noches con hambriento sigilo, a robar espigas de maíz en las chacras ajenas", y por *Olivera*, el peón, quien llega y desaparece en el más profundo y espontáneo misterio y por *Anaconda*, muerta cuando estaba casi triunfante su glorioso proyecto de encaminarse a algún lado, los personajes más importantes que haya creado Quiroga viven en un desarraigo angustiado o insuperable, careciendo de las fuerzas suficientes como para combatirlo y vencerlo. Están librados a sí mismos y lejos de lo que de algún modo han abandonado, sin poder regresar, sin saber adonde ir, frustrados en sus proyectos, limitados en sus intenciones, porque son seres perdidos, víctimas de fuerzas que los arrollan, porque sus destinos no les pertenecen, porque antes de poseer un reparo y un universo ya los han perdido, y, por más que se empeñen, no lograrán recobrarlos.

KAFKA Y EL DESARRAIGO: EL EXILIO

Por su sentimiento de soledad y destierro, por la frustrada tentativa de regreso, hay en Quiroga similitudes con Kafka. No por temas comunes ni por experiencias parecidas, ni aun por exigencias literarias aproximadas, sino por una concepción del mundo basada en el desarraigo y la búsqueda de inmolación, netamente definidas en Kafka, con un comienzo de desarrollo y autonomía en Quiroga.

No preciso para nuestra concepción de la literatura argentina asumir la defensa del mérito de nuestros escritores partiendo de su parecido con otros. Si señalar esta similitud implicara un sistema de referencias cualitativas, es evidente que esta comparación significaría una suerte de sometimiento cultural con mucho del colonialismo a la moda en nuestros círculos literarios llamados "serios". Pero cuando sin conocerse, dos escritores adoptan un tono similar y recurren a parecidos elementos ideológicos, ¿no es lícito pensar —si ambos son auténticos escritores—, que de algún modo, puesto que tan lejos uno del otro han coincidido, han descubierto un rastro de nuestro tiempo, han dado con una clave del hombre de nues-

tro tiempo, han contemplado un panorama inédito del mundo?

Quiroga, al igual que Kafka, no sólo sintió su soledad y destierro en un sentido trascendente sino que lo expresó: consta en sus obras que están impregnadas de exilio y abandono, de tierra perdida que nunca habrá de recobrarse. Y esta tierra no es el tiempo detrás del cual se esforzó Proust, ni el amor cuya pérdida hizo sollozar a los románticos, ni la vida perfecta que pudo haber buscado Güiraldes, ni la Europa que buscan Victoria Ocampo o Gertrude Stein, sino el lugar en el mundo, como Kafka, como Céline, como Faulkner, la tierra de la que uno ha sido expulsado o que nunca ha poseído ni que conoce, pero a la que se empeña en regresar.

Kafka lo dice con un tremendo sentimiento de comprobación;

"Es cierto, vuelvo a la 'Falta', pues, ¿Por qué quise salir del mundo? Porque 'él' no me dejaba vivir en el mundo, en su mundo. Naturalmente hoy no puedo juzgar con tanta claridad, pues ahora ya soy ciudadano en este otro mundo que tiene con el mundo habitual la misma relación que el desierto con las tierras cultivadas...[1], y además en un camino abandonado en el que uno no deja de dar pasos en falso en la oscuridad, en la nieve; además un camino privado de sentido, sin objetivo terrestre (¿Eleva al puente?, ¿por qué allí? por otra parte ni siquiera lo he alcanzado)... además abandonado no solamente aquí, sino en general, aun en Praga, mi 'país natal' y no abandonado por los hombres, eso no sería lo peor, pues mientras viva podría perseguirlos, sino por mí en relación con los seres; estoy reconocido a los que aman, pero yo no puedo amar, estoy demasiado lejos, estoy excluído..."

Lo que importa desde nuestro punto de vista, es si estas reflexiones están contenidas en las obras concretas. Para ello, no hay que ir demasiado lejos: ¿Qué son *El castillo, La condena, El proceso, La metamorfosis*, sino complicados poemas donde se mezclan el destierro fatídico e inexplicable y la nostalgia por un regreso a no se sabe muy bien dónde o por lo menos a un lugar del cual sólo se guarda una imagen descolorida y carente de fuerza y sentido?

[1] *Diario* (28/1/1922).

"Para Kafka,[1] 'estar excluído del mundo, quiere decir estarlo de Canaán, errar en el desierto, y es esta situación que se hace lucha patética y esperanza desesperada, como si, arrojado fuera del mundo, en el error de una migración infinita, le hiciera falta luchar ininterrumpidamente para hacer de ese afuera otro mundo y de ese error el principio y el origen de una nueva libertad".

EL EXILIO EN QUIROGA

Hay en Quiroga una dimensión parecidamente dramática, aunque expresada en forma diferente. En primer lugar, porque Quiroga paga tributo a esa fácil introspección modernista, lírica y lamentosa, que lo aparta de los mejores medios para realizar un verdadero autoanálisis. Véase su *Diario de viaje a París* por ejemplo. Además le falta hondura religiosa, inquietud cuyo planteo, simple por cierto, se da en cuentos como los del "Cuadrivio Laico" o "Sinfonía Heroica" [2] todos pocos profundos, ya sea en lo religioso como en lo antirreligioso. Además, Quiroga permanece siempre dentro del sistema lógico que nos es habitual y, aunque en el exilio dicho sistema le resulta insuficiente para comprender, no intenta levantar otro que complete el aislamiento, sentido quizás menos que Kafka o con caracteres diferentes a los del aislamiento kafkiano. Finalmente, Quiroga no se maneja con símbolos para expresar la soledad y el desencuentro. El gusano de Kafka es un símbolo, lo mismo que el castillo, en cambio ni *Rivet,* ni *Else,* ni *Yaguaí* lo son. Pero no porque Quiroga no utilice símbolos deja de expresar contenidos similares a los que hay en aquellos símbolos. La comunidad de los contenidos expresados por ambos hay que buscarla en el universo que se levanta de sus cuentos, en los cuales los objetos son manejados con suma comodidad por el autor y resplandecen de esa misma angustia, del mismo fatalismo, de la misma ingenua confianza o de la resignada aceptación.

1 Ver Maurice Blanchot: *L'Espace Littéraire.*

2 *Sinfonía heroica.* Este cuento no ha sido recogido en volumen y fué publicado por la *Revista Babel* (cit.) en su número 20, marzo-abril de 1944; orignalmente en *Atlántida,* núm. 248, 4 de enero, 1923.

"El hombre echó una ojeada a la horrible masa blancuzca que yacía a su lado, y cruzando sus manos sobre las rodillas, quedóse mirando fijamente adelante, al estero venenoso, en cuya lejanía el delirio dibujaba una aldea de Silesia a la cual él y su mujer, Carlota Phoening, regresaban felices y ricos a buscar a su adorado primogénito.[1]

"El mensú derivaba también oblicuamente hacia el Brasil, donde debía permanecer hasta el fin de sus días.

"Voy a perder la bandera —murmuraba mientras se ataba un hilo en la muñeca fatigada, y con una fría mirada a la jangada que iba al desastre inevitable concluyó entre los dientes:

"—Pero ése no va a sopapear más a nadie, ¡gringo de añamenbuí! [2]

"Nada, nada ha cambiado. Sólo él es distinto. Desde hace dos minutos su persona, su personalidad viviente, nada tiene ya que ver ni con el potrero, que formó él mismo a azada, durante cinco meses consecutivos, ni con el bananal, obra de sus solas manos. Ni con su familia. Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por obra de una cáscara lustrosa y un machete en el vientre.[3]

"Don Juan lo dejó hablar sin interrumpirlo. Al fin, ante nuevas loas al intelectual desterrado en país salvaje que acababa de morir, don Juan se encogió de hombros:

"—Gringo de porquería... —murmuró apartando la vista.

"Y ésta fué toda la oración fúnebre de Monsieur Rivet".[4]

No vale la pena citar más trozos. Su alta comprensión del plano en que debía situar los hechos y los personajes, salvo los inevitables ramalazos de patetismo, macabrismo o sentimentalidad, le permiten obtener en lenguaje directo, en narraciones que aparentemente son de un crudo naturalismo, resultados ideológicos, digamos así, que superan cualquiera de los méritos que se le reconocen por lo habitual; sujeción a la verdad del modelo, genialidad psicológica, desapasionamiento por la suerte de sus personajes, insensibilidad[5], humanidad profunda, etc.

1 *Los inmigrantes*, de *El salvaje*.
2 *Una bofetada*, de *El salvaje*.
3 *El hombre muerto*, de *Los desterrados*.
4 *Tacuara-Mansión*, de *Los desterrados*.
5 Ver ANTONIO M. GROMPONE: *El sentido de la vida en Horacio Quiroga*, Ensayo, Año II, núm. 11, Montevideo, mayo 1937, citado por RODRÍGUEZ MONEGAL (*Objetividad de H. Q.*)

Su éxito ha sido posible porque todos los supuestos que califican a una persona en la vida cotidiana carecían de sentido para Quiroga en cuanto se ponía a escribir, sin que eso implique aceptar el concepto de la inspiración como sustitutivo de la concepción literaria. No es que siempre hubieran carecido de sentido, sino que cada vez carecían más, como resultado de la eliminación de los rezagos en esa aleación comprometedora de los primeros años y de la que le costaba liberarse. Y ese progreso, que al acendrarlo como escritor lo disminuye en cierto modo como hombre, se debe a que fué logrando paulatinamente el dominio de su objetividad. Tal vez sin embargo, haya aumentado como hombre al irse haciendo escritor, que también "es una forma de ser hombre" tan buena o mejor que otras. Esta objetividad también se la reconoce Rodríguez Monegal, aunque la definición que da de ella ("superación de la adolescencia y del subjetivismo; significa haber padecido, haber luchado y haber trascendido ese padecer, esa lucha, en términos de arte... "La objetividad que no fué probada no es tal, sino inocencia de la pasión, ignorancia e insensibilidad") no es completa ni totalmente sutisfactoria porque falta en ella un elemento de valoración positiva, de contenido, que es mucho más importante. En efecto, Rodríguez Monegal demuestra en su artículo que Quiroga poseía inumerables calidades humanas, ocultadas ordinariamente con un recato muy particular, pero que no faltan de sus relatos la ternura, la comprensión, la rebeldía ante la injusticia, etc., como han pretendido algunos. Pero eso no es lo fundamental, creo yo. Lo que no falta realmente en su objetividad es una captación del hombre en funcionamiento, con su carga de méritos, de defectos, de miedo y de muchas otras cosas y, sobre todo, lo que hay es que el autor no se empeña en decir constantemente qué es lo que está bien ni qué es lo que está mal, actitud que no puede responder más que al propósito de lograr una salvación o por lo menos una justificación personal. Esa forma de mostrar es la objetividad y Quiroga va llegando cada vez más hasta ella, sin esfuerzo aparente y sin torcer la forma de relato que aparece ya en las narraciones

misioneras de *Cuentos de amor, de locura y de muerte,* pero que no influye todavía los cuentos de otro tipo contenidos en ese volumen.

SOLEDAD INALCANZABLE

Por esta condición y capacidad, que es la que justifica el hecho mismo de escribir y la actitud de separarse del mundo para hacerlo, Quiroga alcanza a dilucidar el problema de la situación, el problema acucioso de la lógica de una falta de lógica en el mundo que está viviendo y que no es el que corresponde vivir, éste a su vez irremediablemente perdido e inalcanzable, que se intenta sin embargo alcanzar, pero en vano, porque el hombre está preso en sus límites, dentro de su incomunicable miedo, agarrado a su inexpugnable soledad, sin poder sin embargo llegar nunca a agarrarla.

"El señor Muller se retiró a su cuarto. Tardó mucho en desvestirse, doblando pensativo su ropa, la alisó luego cuidadosamente, pasándole la mano sin cesar, con una obstinación distraída que parecía no iba a acabar nunca." (*Estefanía,* de *El Salvaje*).

MUERTE FIGURADA
MUERTE REAL

INFLUENCIAS Y ORIGINALIDAD

Cualquiera sea la cronología real de la producción de Quiroga, tomando la fecha de aparición de sus libros como el momento inmediatamente posterior a su elaboración, se puede observar que las influencias sufridas y la orientación propia casi nunca dejan de coexistir. Dicho de otro modo: se puede hablar de dos formas de la personalidad de Quiroga. Una, la relativa a la absorción de las influencias; otra, a su producción original. Ni en una ni en otra falta la gran clase del narrador, pero esto no significaría mucho si el margen de originalidad no fuera realmente importante. Si Quiroga no hubiera escrito más que *Anaconda* [1] o *La gallina degollada*, habría que considerarlo como un excelente narrador pero nada ni mucho más. Gracias a que escribe *Los fabricantes de carbón*, *La insolación* o *Tacuara-Mansión*, es que supera la calificación del buen escritor a la manera urbana y bien educada de otros escritores, que suelen hacer un culto tranquilo y trabajoso de las influencias que de una vez para siempre adoptaron o se les impusieron por diversas razones.

Salvo en *Los desterrados* que (excepción hecha de *El regreso de Anaconda*) tiene una gran unidad, los dos aspectos de la actitud de Quiroga se mezclan o interfieren llenando de altibajos constantes todos sus libros. ¿Tal vez

[1] Sin embargo, la sobresaliente calidad del relato y la poco sonriente visión de la naturaleza que Quiroga maneja en *Anaconda*, permiten suponer un parentesco entre este cuento y los más definidamente quiroguianos. En todo caso, significa un margen de creación que supera el mero respeto a la influencia.

en eso resida el fracaso de sus novelas? Es cierto que para llegar a *Los desterrados* fué preciso que se buscara y seleccionara durante años. Sus libros son una prueba del recorrido hecho y de los elementos que debían quedar afuera.

Véase lo que coexiste en el libro *Anaconda:* Rudyard Kipling en *Anaconda* mismo, Maupassant en *El Simún* y *Gloria tropical,* Quiroga en *Los fabricantes de carbón, El monte negro* y *En la noche* y el confuso humorismo de *Polea loca, Dieta de amor* y *Miss Dorothy Phillips, mi esposa.* En *El salvaje* ocurre algo similar: *Una bofetada, Los cazadores de ratas* y *La reina italiana,* con desiguales méritos, son bien de Quiroga, *El salvaje* recuerda a Jack London, *La llama* es de Edgar Allan Poe, *Estefanía* tiene algo de Dostoiewski aunque asimismo un curioso parecido con algún cuento de Pirandello dentro de los de la línea de *La pena de vivir así.* La mezcla se da también en *Cuentos de amor, de locura y de muerte,* donde la perfección narrativa alcanza su grado quizás más alto dentro de toda su producción, por la seguridad de los medios empleados y el rigor con que son trabajados. Del mismo modo sucede en *El desierto,* sin la coherencia estilística que tiene el volumen anterior. Hay en este libro una expresa división que confirma la heterogeneidad. A los cuentos *El desierto* y *Un peón,* del mejor Quiroga, suceden, en un apartado, un cuento urbano llamado *Una conquista,* de humorismo similar al de *Miss Dorothy Phillips,* y *Tres cartas y un pie;* un cuento de amor, *Silvina y Montt,* cuyo tema se repite aproximadamente, en *Pasado amor,* más en el planteo previo que en la solución; dos cuentos fantásticos, *El espectro* y *El síncope blanco,* este último dentro del género "febril" de Poe y, finalmente, un grupo de fábulas y alegorías de un simplismo bastante orgulloso, aunque sin mayores motivos para tenerlo pues páginas como las de *El león, La Patria* o *Juan Darien* [1] tienen como mérito y simultáneo defecto una posición sentimental un poco obvia y que, al ponerse demasiado en evidencia se hace elocuente y molesta.

[1] Me refiero aquí solamente a los cuentos recogidos en volumen. Otros, aparecidos en revistas, como los citados en páginas anteriores, confirman estas tendencias de Quiroga.

De todos modos, al llegar a *Los desterrados*, el estilo de Quiroga se unifica y se hace mucho más personal.

Hasta ese momento, Quiroga no había valorado de sí mismo más que su capacidad narrativa, la cual, por no precisarse en una determinada realidad literaria, quedaba a la merced de influencias más o menos persuasivas. Finalmente, el rezago ilustre es digerido y eliminado y Quiroga se queda solo y frente a frente con su exclusivo material. Por desdicha, es tarde. Su evolución personal y paralela fué tal que ya no supo qué hacer con la recién ganada concepción del mundo y publica *Pasado amor* o los cuentos de *El más allá* que nunca hubiera debido reeditar porque pertenecían a una etapa muerta y quemada de su evolución o quizás este mismo hecho indique que en realidad nunca hubo evolución consciente en Quiroga; que él creía ser siempre el mismo y que todo lo que hacía era bueno siendo en verdad que una gran parte no era tan bueno y que lo realmente bueno de su obra él mismo no lo discernía.

PREDILECCIÓN POR LOS TEMAS DE MUERTE

Pues bien, si tomamos ambos aspectos de su obra creyendo que basta por el momento su mera capacidad narrativa para hacer de él alguien considerable, encontramos que hay una predilección por los temas relacionados con la muerte y, aún más, que la muerte es la variante y cauce en el que se resuelve la mayor parte de las situaciones que describe.

Ya uno de sus títulos más importantes lo sugiere: *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, pero esta mención, puramente tradicional y literaria (hay que recordar los cuentos de Güiraldes, de *muerte y de sangre*, el parnasianismo de Barrés: *De la volupté, du sang et de la mort*, el mismo Larreta influído por aquél, *Les fleurs du mal*, etc.), no indica la profundidad de su preferencia por el tema. Quiroga se aproxima gradualmente más al ámbito de la muerte, sobrepasando y superando el recurso que en general se emplea como solución de los conflictos, para llegar a la instancia de la muerte, a la expresión de una dimensión en la que el hombre actúa y a la que está de alguna manera consagrado.

El progreso hacia esta hondura lo es en el sentido de un *sentimiento de la muerte*, un baño amniótico que perfuma y explica todo cuanto hacemos, sobre todo cuando se piensa del hombre que es un ser solitario, inerme y desterrado.

DIVERSIDAD EXTERNA DE LA MUERTE

Pero la literatura confunde las cosas y no lo deja tomar razón de las verdaderas motivaciones que tenía para ocuparse de la muerte, haciéndole creer por ejemplo en los *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, que no hay mayor diferencia entre la muerte de la morfinómana (*Una estación de amor*), la de la mujer de *Kasim* (*El solitario*), la de la niña (*La gallina degollada*) con la de *Mister Jones* (*La insolación*), la de *Yaguaí* (*Yaguaí*) o la de *Podeley* (*Los mensú*). La coexistencia de todas estas formas del morir indica que su autor entiende que lo que interesa es justamente ese abanico de posibilidades mortuorias, un refinamiento en lo que no es la muerte misma, igual para todos, sino en las circunstancias en que se produce, preferencia que en verdad es accesoria, anecdótica y superficial.

No hay diferencia entre la muerte de un indigesto, la de un accidentado o la de un canceroso, siempre que la circunstancia que rodea el hecho mismo del morir no sea lo más importante que el autor tenga para contar. Si lo que importa es la muerte misma, el sentimiento que debe mostrarse y resplandecer es el de la vinculación entre lo que estamos haciendo y viviendo con aquélla.

Pero Quiroga es un artista y descalifica el material que va careciendo de peso a medida que ahonda su propia experiencia. Va abandonando la muerte bien contada y extraña y penetrando en el ámbito de la otra, la que tiene vinculación con su propia seguridad y certeza y que representa una atmósfera comunicante entre su vida de ficción y la realmente vivida, un ámbito que le permite dar saltos de uno a otro plano con un propósito de envergadura mayor que la que los meros relatos de horror puedan hacer suponer.

Así, dos muertes recorren la obra de Quiroga: las muertes tradicionales y las muertes propias.

La primera categoría corresponde a esos indistintos sentimientos que tuvo cuando era joven y que las lecturas desviaron para darles una forma que no les era propia pero que Quiroga sintió como la única posible puesto que no estaba todavía en condiciones de juzgar y seleccionar. Es el fenómeno, al parecer siempre repetido, del encanto que nos conquista cuando advertimos prematuramente que otros han dado cauce a las cosas que nos perturban o inquietan mientras nosotros carecemos de los medios para expresarnos en forma propia. No es que los sentimientos sobre las cosas y las intuiciones de las mismas sean totalmente inexactos —aunque a veces sean falsos—, sino que son expresados inexactamente, con lo que aumentan lo que podían haber tenido de falso. Es un mundo nuevo que pretendemos organizar y, ante la maravilla, nos surge un pasmo que no atinamos muchas veces a canalizar. Entonces leemos, y si por casualidad alguno de los libros toca nuestra sensibilidad, sin quererlo adherimos a él, y si lo que nos sorprendía era que un autor dijera aquello que nosotros empezábamos a querer articular, no sólo nos enamorábamos de esos sentimientos porque eran nuestros y estaban allí expresados, sino que nosotros mismos nos expresábamos como lo había dicho el otro y, de a poco, íbamos olvidando aquella circunstancia y nos gustaba solamente porque estaba descripto con cierto tipo de expresión y no porque respondiera a un vivo sentimiento nuestro que quería buscar un cauce. Entonces todo lo que escribíamos tenía la forma usada por el otro y como esa forma era adecuada a ciertos sentimientos que alguna vez tuvimos en toda su potencia, sólo escribíamos sobre sentimienos que también había tenido el otro.

Este proceso muy característico de la adolescencia literaria, empieza por mostrarse como una exclusiva imitación y se diluye posteriormente en la influencia, preservando, al que la sufre de las influencias posteriores que vendrán y dejándolo libre para rumiar esa adolescencia en el juego personal de la creciente experiencia.

Quiroga no es ajeno a este movimiento, como lo prueban las páginas de su *Diario de viaje* y el gusto por algunos temas que desaparecen bastante tarde, sin contar con las páginas de adolescencia. En la narración *Sadismo-Masoquismo,* que publicó en la *Revista del Salto,* año I, núm. 5, hay imágenes que son meras variaciones del recién aprendido Lugones. Rodríguez Monegal [1] señala ésta:

"¡Pulsar tu cuerpo como una lira, y después, enardecido con la vibración, romper las cuerdas!"

Prolongación de los siguientes versos de Lugones:

"Yo pulsaré tu cuerpo y en la noche
"Tu cuerpo pecador será una lira".

Además hay narraciones enteras en la misma revista, tales como *Para una noche de insomnio,* donde hace una mezcla vehemente de cosas leídas con aquello que se pretende decir para escandalizar a los demás y con algo realmente —o posiblemente—, sentido:

"A todos nos había sorprendido la *fatal* noticia cuando un *criado* nos trajo —volando— detalles de su muerte. Aunque hacía mucho tiempo que notábamos en nuestro amigo señales de desequilibrio, no pensamos que nunca pudiera llegar a ese extremo. Había llevado a cabo el suicidio *más espantoso* sin dejarnos un recuerdo para sus amigos. Y cuando le tuvimos en nuestra presencia, volvimos el rostro, presos de una compasión horrorizada." (Subrayado por mí.)

MUERTES AJENAS Y MUERTE PROPIA

Desde luego que éstos son comienzos y aprendizaje y no deben ser tenidos en cuenta, sobre todo cuando influencias más sutiles y enjundiosas van apareciendo, controladas, a pesar de todo, por una técnica narrativa cada vez más ajustada. Dejemos *Los arrecifes de coral* (1901), *El crimen del otro* (1904) y *Los perseguidos* (1906), el primero escrito por un aprendiz de simbolista, el segundo por un devoto de Edgar Allan Poe, el tercero

1 *Número,* año 2, núms. 6-7-8, pág. 288.

por uno que todavía está deslumbrado por Poe pero que ya conoce a Maupassant y a quien le vienen recuerdos de lecturas naturalistas, pero que ya empieza a mezclar todo eso con la realidad que lo rodea. *Cuentos de amor, de locura y de muerte* es ya otra cosa. A Baudelaire y Poe —sobre todo a este último—, se le incorporan decididamente Maupassant, Kipling, Dostoiewski, concediéndole, mediante la gradualmente más recatada influencia, todas las variantes de muerte que a Quiroga le estaba interesando declarar.

Hasta entonces, 1917, el sentimiento de la muerte se había ido introduciendo, pero esos nombres eran demasiado fuertes todavía para que pudiera advertir de manera abierta y amplia la importancia que ello tenía. Entonces mezcla las muertes tradicionales con la muerte propia. Pone muertes como la de la madre de *Lidia* (*Una estación de amor*) por la abyección y la droga (Maupassant), la de la muerte de *Kassin* (*El solitario*) por la reacción de un hombre débil (Dostoiewski), la de *Bertita* (*La gallina degollada*) por las turbulentas imágenes de los retardados (Maupassant), junto a las otras (*El almohadón de pluma* es un caso particular) como si todas fueran variaciones interesantes de una misma posibilidad. En *El salvaje* ocurre algo similar. Jack London se incorpora al equipo y lo provee de una ingeniosa variante en el cuento que da título al libro. En la primera parte del cuento, la geografía tiene violentas exigencias, pero todavía no la trata con la entrañable fuerza que después manejaría tan bien. Misiones no es allí la de los pioneros o los mensú, sino un panorama hinchado de lluvias y alucinaciones prehistóricas, que, según Quiroga, son reminiscencias del Neanderthal. Se aplica entonces a trazar los primeros pasos de éste, combinando un cuadro cuya vigencia es nula sin llegar a tener la fuerza elemental que brota de *Antes de Adán* de London. El resto del libro es disímil. Están *Los cementerios belgas,* de horror naturalista y alegato antibélico, *Estefanía,* con suicidios y muertes rusas, y el extravagante cuento *La llama,* bajo la impronta de un Poe menos interesante que nunca y más artificioso que en las épocas en que escribía según Poe. Pero no sé si debemos considerar demasiado este libro para el planteo que estoy haciendo. *El salvaje* es el libro en el cual hay menos

muerte. Es el libro más urbano, paradójicamente, de Quiroga, a menos que sea una recopilación discrónica hecha sin mayor angustia. Ésta vuelve "in crescendo" en *Anaconda.* Aquí, los manes de Kipling presiden (como lo hicieron en *Cuentos de la selva*) el sistema de muerte que se manifiesta por medio del combate. Las víboras mueren en singular y animizada lucha, fabulesca, con un alto sentido moral. Esto significa un retroceso respecto de la muerte del toro *Barigüí* en *El alambre de púa.* Todo ello no es más que parte de ese compromiso que Quiroga sostenía con sus favoritos, que no dejaban de serlo porque los adecuara con maestría a situaciones autóctonas. En el mismo libro está *Yaciyateré,* donde la enfermedad hace las veces de muerte y deja un horrible y confuso saldo de idiotez mezclada con superstición, lucha denodada contra el Paraná embravecido y un vago resplandor de lo sobrenatural. Otro cuento maupassantiano, *El simún,* completa la cuota de horror que Quiroga dispone en sus libros. Los demás cuentos son de ese humorismo no logrado y transitorio que nunca, quizá por vanidad o por nostalgia de una vida irrecuperable, dejó de cultivar y, finalmente, el grupo de cuentos escritos bajo el encanto de la actitud primordial del "homo faber": *Los fabricantes de carbón, El monte negro* y *En la noche.* En *El desierto* los auténticos cuentos de muerte son los más quiroguianos: *El desierto* y *Un peón.* Este último se malogra porque viene a intervenir, a último momento, un elemento macabro indudablemente recortado, impropio de la situación y absolutamente innecesario.[1]

Salvo *El regreso de Anaconda,* inferior a su antecedente, es en *Los desterrados* donde no hay mezcla ni coexistencia de ninguna especie. Es un Quiroga en estado puro que parece haberse despojado de toda vanidad literaria y que se ha encontrado con su objeto. Hay una unidad y una concentración tales que ya no interesa la perfección narrativa sino el voltaje y el dosaje de los elementos con los que Quiroga se ha conciliado definitivamente. Después de ello, poco le quedará por hacer. Toda su vida se ha ido quemando en esa búsqueda y esa

[1] Ver *La actividad y la fabricación,* pág. 69 y siguientes, de esta obra.

tarea y el movimiento que lo conduce se organiza a pesar de él mismo, como si Quiroga hubiera carecido de un sentido constructivo y previsor de la literatura que lo dejara intacto y en condiciones de seguir prodigándose. Esa actitud no significa, naturalmente, carencia de un instinto literario sino, tal vez, para decirlo con grandes palabras, encuentro con su destino, que siendo por su contenido lo más ajeno a lo que se conoce como realización de sí mismo, es una culminación que le es imposible tratar de no alcanzar.

Con este libro como eje, encontramos la otra vertiente del sentido de la muerte en la obra de Quiroga: la de la muerte propia.

Es la muerte propia por un motivo central: porque se confunde con la situación misma que vive el personaje. En cierto modo, esa muerte que le sobrevendrá le corresponde, no siendo sin embargo el castigo de ninguna falta. El personaje jamás se siente tan infatuado como para ignorar a qué conduce su desdichada presencia, que siente viciada y menoscabada por algo que no sabe qué es, lo cual no le impide la extrema y serena combatividad. Sin embargo, el ánimo de pelea nunca es pretensión de un resultado distinto a la segura muerte. Propia también por un motivo accesorio: porque es el mismo Quiroga quien juega su muerte en la muerte de sus personajes; y propia por un motivo técnico: porque es la más lograda estéticamente, sin las vacilaciones que tienen las muertes del otro estilo, meras anécdotas que combinan lecturas con imágenes sugeridas por la realidad.

Hay que hacer ante todo una aclaración. Este uso de la muerte como salida natural de las grandes situaciones no es en Quiroga nunca efectista, sin que ello implique un verismo conmovedor. Lo que hay es convicción y evidencia. ¿Quién dudaría de esto leyendo este final de *La insolación*?:

"Los perros comprendieron que esta vez todo concluía, porque su patrón continuaba caminando a igual paso como un autómata, sin darse cuenta de nada. El otro llegaba ya. Los perros hundieron el rabo y corrieron de costado, aullando. Pasó un segundo y el encuentro se produjo. *Mister Jones* se detuvo. Giró sobre sí mismo y se desplomó.

"Los peones, que lo vieron caer, lo llevaron a prisa al rancho,

pero fué inútil toda el agua; murió sin volver en sí. *Mister Moore*, su hermano materno, fué allá desde Buenos Aires, estuvo una hora en la chacra y en cuatro días liquidó todo, volviéndose en seguida al sur. Los indios se repartieron los perros, que vivieron en adelante flacos y sarnosos e iban todas las noches, con hambriento sigilo, a robar espigas de maíz en las chacras ajenas."

SENTIMIENTO DE LA MUERTE Y CONVICCIÓN EXPRESIVA

En este párrafo, no sólo notable por su concisión y seriedad, está condensado, o mejor dicho ejemplificado, lo dicho anteriormente sobre el sentimiento de la muerte. Viene y nada se puede hacer. El hombre está inerme frente a ella, no tanto porque ella es más fuerte que lo que podemos pretender para nosotros mismos sino porque además el hombre está solo y ha aceptado y, por otra parte, ella está en nosotros mismos, *es* nosotros mismos, se desprende, sale afuera y cuando regresa, la unidad que se recompone es definitiva. La vida tiene este tipo de compensaciones que en realidad son todo lo contrario pero que pueden entenderse como tales. No sólo está la soledad de la que huímos buscándola, para y por la cual estamos en exilio; además, y por añadidura, lo único que realmente nos libra de ella es la muerte, inaceptable, intragable y atormentada, porque no es realmente un corolario a la manera cristiana, una entelequia de la cual nos apartamos rezándole y resignándonos, sino una realidad acuciante y absorbente. La muerte es tal vez la única realidad en la que puede uno reposar, pero no serenamente, ni creyendo que hallará alivio o tranquilidad, sino más bien sintiendo que antes de que llegue y cuando se anuncie va a replantearse absolutamente, todo el mundo, porque todo se va a actualizar como los diarios de un día cualquiera, en los cuales hay una estrecha relación entre acontecimientos nimios y mayores.

La convicción con que Quiroga manifiesta la muerte no abandona ninguno de los cuentos de la "muerte propia". La del toro *Barigüí*, la de *Podeley*, la de *Yaguaí*, la de *Mister Jones*, la de *Korner*, la del inmigrante *Phoening*, la de *Subercasaux*, la de *Tirafogo* y *Joao Pedro*, la de *Van-Houten*, la de *Rivet*, la de *Sotelo* o la del doctor *Else*, constituyen la médula y esencia de los cuentos de esta modalidad. Estos cuentos, los más perdurables por

otra parte de su producción, unen al manejo especial de la muerte una propiedad expresiva excepcional. Convicción es una buena palabra para definirla aunque habría que añadir que la convicción no es del empleo de los elementos sino de la imagen presentada, cuya coherencia se nos impone. Sin embargo, ello no ocurre porque esa coherencia esté apoyada en la lógica o sea un calco de la realidad. Más bien se nos impone porque consta de ciertos factores que adquieren realidad porque están todos juntos aunque separadamente todos tienen o levantan un eco en nosotros. No cabe duda de que hay coherencia en muchas novelas, cuyo relato está bien hecho y se comprende, y que el tema podría interesarnos. Les falta, sin embargo, ese "plus" que logra el artista y que consiste en que la coherencia sea efectiva, no esté basada en el hilo narrativo ni en la cantidad objetiva de atracción que puede tener el tema que a muchos o a algunos preocupa o interesa. La coherencia es efectiva cuando se pone en movimiento un juego de instancias que se armonizan apasionadamente y que sin quererlo ni proponérselo atienden a lo que hay de interés metafísico en los problemas e inquietudes del hombre.

El poder y la existencia de un estilo se muestran por eso y con eso. Y Quiroga ha tenido, por lo menos veinte veces en su vida, ese resorte en sus manos. He aquí el motivo técnico que hace que estos cuentos, por lo menos veinte, sean los de la muerte propia.

LA EXPERIENCIA PERSONAL DE QUIROGA

¿Pero qué buscaba Quiroga al recaer constantemente en temas de muerte? ¿Por qué en esos temas es cuando obtiene sus mejores obras? ¿Por qué es allí que su estilo es el más personal y más limpio de influencias?

Los alegres jóvenes de su generación siempre imaginaron infortunios y desdichas. En especial, las desdichas eran de amor o por lo menos de galantería. Para ayudarse en la tarea se consagraban a los "paraísos artificiales" o bien a ponerse metódicamente los cuernos entre sí. En el fondo lo que les importaba era lograr un bello estilo, definitivo y robusto, que los dotara para subirse a la colina y hablar infatigablemente a los elegidos. Los

contemporáneos de Quiroga fueron, por lo general, partidarios de la literatura estática y reaccionaria que se concreta ejemplarmente en Larreta y se aparta progresivamente del aire libre, recogiéndose en un cariñoso pero superficial análisis de la propia alma. A Quiroga le hubiera pasado lo mismo de no ser por las muertes y algo que se estaba preparando en él y que las muertes apresuraron. Hay que ver que no fué una sola muerte la que le tocó protagonizar sino una sucesión de muertes muy confusas, o por lo menos tan infortunadas como para que se pueda hacer sensacionalismo alrededor de ellas y hablar del "sino de los Quiroga".

Cualquiera de ellas por separado habría bastado para alejarlo de la histeria modernista y las batallas de ajenjo y haschisch, pero la que más lo alteró fué la de su amigo Ferrando. De todos modos, este sacrificio del amigo, que pudo haberle sido impuesto para retornar o conocer como un elegido de entre los de su grupo la buena senda, se repitió, después, cuando Ana María Cirés, su mujer, se suicida con cianuro en medio de la selva. Un poco antes, en su atormentado y oscuro pasaje por Buenos Aires, había muerto otra, una de la cual nadie habla y que parece haber sido la gran mujer de su vida, muerta de tuberculosis. Quiroga vela silenciosamente su cadáver como un malhechor a quien conceden una gracia póstuma que lo encierra más todavía en su culpa, impuesta, naturalmente, por la moral de los otros.

RESPONSABILIDAD

No fué, como se ve, un espectador más o menos cercano de la muerte de los otros, familiar y desolado. Más que los demás (que vemos morir a los otros y no nos ponen fuera de la ley aunque nada más que por participar de esa muerte de algún modo somos autores o responsables puesto que alguna vez hemos deseado o imaginado la muerte de esos que independientemente de esa imagen o deseo se mueren), Horacio Quiroga tuvo que sentirse responsable y aun culpable. En parte, porque, como todos, no supo evitar que esos otros se murieran; en parte, por las causas o la comisión material de las

muertes de los demás, la cual podía, con muy justas razones, atribuirse.

El ángel salvador se excedía pues. No le bastó apartarlo de la corrupta y decadente morbosidad urbana, sino que casi lo constituyó a su vez en ángel de la muerte. De ahí que en un principio se escapara y viera en Misiones un lugar en el que la muerte no era más que un incidente desagradable y no ese acontecimiento calificado y ordinario ante el que todos se levantan el sombrero y se ponen terriblemente serios, con razones sobradas para asumir la seriedad.

LUCHA CON Y CONTRA LA MUERTE: SENTIDO DE LA ACEPTACIÓN

Incorporó así a su vida, visto que ya su suerte tenía continuidad y un equilibrio bastante siniestro, la muerte como una instancia real y condicionante. Si todos los proyectos caen víctimas de ella, si ella preside lo más importante de nuestra existencia, ¿cómo no llegar a la conclusión de que *ella es* lo más importante de nuestra existencia, que *ella es* nuestra existencia misma? Pero eso no significó para Horacio la beatería ni la pasividad: antes la lucha y también el miedo y aun la aceptación de su vigencia y plenitud, pero ni la lucha a la manera científica, aséptica y moralizante, ni el miedo que hace recurrir a los demás cuando la angustia nos sofoca, ni la aceptación a la manera religiosa, mansa y resignada. Quiroga puede haberse dicho que era necesario trazarse un plan puesto que las cosas son como son. Y luchó en el sentido de no desvirtuar esa muerte con la vida, haciendo de ésta un trampolín resbaloso que a cada rato le recordaba la inminencia de la caída, afrontando yararás, crecidas del Paraná, bandidos paraguayos, disenterías y toda otra alternativa que puede darse cuando uno mismo va en busca de las cosas desagradables, sin despreciarlas, sino tomándolas como lo que en realidad son: parte del juego vital y lucha con los elementos que representan la muerte.

Aceptó haciendo una nueva composición de lugar. Entonces estuvo en condiciones de equiparar vida y muerte y pudo haber dicho que puesto que la vida ya

no era el bien supremo, tanto daba perderla en cualquier momento, lo cual no implicaba que no quisiera extraer de todos los momentos un jugo que satisfacía sus máximas exigencias. Su egoísmo se acentúa después de los desastres y Quiroga se recoge más y más en su caparazón. Cada cosa que se propone hacer le parece de imperiosa ejecución y no vacila en torturar o molestar a los otros poseído por esa urgencia. Así, se le da por construir botes en un sótano de la calle Canning, en el que vive con sus dos hijos, niños todavía. Ni se le ocurre que, excepción hecha de su experiencia de muerte, los otros, ignorantes de ella, quieran ponerse a cumplir proyectos que van más allá de su perentoria urgencia por ganarle a la muerte un cuarto de hora. Su egoísmo, brutal y desenfrenado, aunque inconsciente de sí mismo, tiene su raíz en esta aceptación que, si bien emponzoña su vida, también le hace comprender otras realidades tales como el sentido de la soledad, por ejemplo.

MIEDO A LA PROPIA MUERTE

De ésta viene el miedo, que no lo es de un objeto concreto, sino de su propia muerte una vez que aprendió bien de cerca cómo era la de los demás y una vez que ésta ya no le hacía más daño al producirse porque todo el daño estaba hecho. No le tuvo miedo a los perros, como les sucede a muchos, o a los leones o a las carabinas. Al parecer tenía una decisión y serenidad pasmosas frente a circunstancias que hacían retroceder a otros. No tengo anécdotas al alcance de la mano, pero ¿son acaso necesarias sabiendo dónde vivió y los años que permaneció allí? Su casa en Misiones está sobre una meseta desde la cual se ve el Paraná, que allí mismo se abre y redondea. La cubre una vegetación descuidada y fulgurante. Aún hoy el camino que la une con San Ignacio es dificultoso y largo. Hay unos buenos veinte minutos de automóvil hasta las ruinas. En el medio hay ahora labrantíos que combaten contra la flora subtropical que los ahoga. Haber vivido en ese lugar hacia 1910 debió haber requerido nervios poco comunes y una energía que no necesita de muchos ejemplos.

Sin embargo, Quiroga tiene miedo a su propia muerte.

Por una ventaja que tiene el escritor sobre el hombre corriente, puede volcar ese miedo en su literatura y descargarse de él, en lugar de caer encima de los amigos o volver a la infancia.

Uno de sus cuentos más personales, *El desierto,* nos muestra el mecanismo del miedo. *Subercasaux,* el protagonista, tiene dos hijos, como Quiroga. Vive con ellos en la selva teniendo que hacer de padre y madre, pues ésta murió hace poco, como la mujer de Quiroga. La primera parte del cuento es descriptiva:

"Duro, terriblemente duro aquello...

"Pero ahora reía con sus dos cachorros que formaban con él una sola persona, dado el modo curioso como Subercasaux educaba a sus hijos.

....

"Aprendió —no a cocinar porque ya lo sabía— sino a fregar ollas con la misma arena del patio, en cuclillas y al viento helado que le amorataba las manos."

Hasta aquí todo se parece notablemente a lo que sabemos de Quiroga mismo, pero luego la cosa toma un giro inesperado. Víctima de un accidente trivial en Misiones, un pique en una uña, *Subercasaux* muere dejando a los niños solos:

"Ni uno ni otro se atrevía a hacer ruido. Pero tampoco les llegaba el menor ruido del cuarto vecino, donde desde hacía tres horas su padre, vestido y calzado bajo el impermeable, yacía muerto a la luz del farol."

CONJURACIÓN DEL MIEDO: PROYECCIÓN

Quiroga sabe lo que le puede pasar, porque está solo e inerme. Y tiene miedo. Entonces imagina su propia muerte para sacársela de encima, quiere conjurar la muerte imaginándose tocado y buscado por ella de modo que, satisfecha en un plano su potencia, lo deje tranquilo en el otro, en el que realmente lo puede amenazar. Escribe su muerte para quedarse tranquilo porque en realidad los ruidos que hace el bosque por la noche no auguran nada bueno, siendo así que la muerte existe y preside todos nuestros actos y decisiones.

Este impulso a imaginar la muerte tiene una manifiesta expresión en el cuento *La insolación*, escrito algunos años antes:

"—¡Es el patrón! exclamó el cachorro, sorprendido de la actitud de aquéllos.

"—No, no es él— replicó Dick.

"Los cuatro perros estaban juntos gruñendo sordamente, sin apartar los ojos de Mister Jones, que continuaba inmóvil, mirándolos. El cachorro, incrédulo fué a avanzar, pero *Prince* le mostró los dientes

"—No es él, es la *Muerte.*

"El cachorro se erizó de miedo y retrocedió al grupo.

"—¿Es el patrón muerto?— preguntó ansiosamente.

"Los otros, sin responderle, rompieron a ladrar con furia, siempre en actitud temerosa. Pero Mister Jones se desvanecía ya en el aire ondulante."

Se ve muerto aun antes de morir como dándose una última oportunidad. Si logra expulsar esa imagen de su vista o de su cerebro quizás no muera. La única manera que se le ocurre para expulsarla es escribirse muerto, única arma con que cuenta para conjurar y deshacer la imagen que lo atemoriza y cohibe.

Y así, los cuentos en los que entran los elementos más entrañables a Quiroga: el medio geográfico, el sentido de la experiencia, la actividad por la que encuentra al hombre común, la soledad y el exilio, incluyen estos finales que son la mejor solución a la acuciante carga de la vecina y propia muerte. En los demás cuentos, el paralelismo no es tan estrecho como en *El desierto*, pero es que en cada oportunidad el problema se complica y toma nuevos giros. *Mister Jones*, de *La insolación*, podría seguir siendo Quiroga todavía porque vive solo y la muerte lo sorprende en el camino, pero *Podeley*, mensú atragantado por el odio y la malaria, ya no es directamente Quiroga, aunque de alguna manera lo suponga o prefigure. (Los personajes son el autor mismo que acepta el riesgo de perder su homogeneidad y equilibrio para convertirse en la otra cosa de la que nos defendemos mediante los proyectos.) Y a pesar de su abandono, de su egoísmo, de su aceptación de la muerte desquiciadora, Quiroga tuvo un proyecto al que se consagró mientras

tuvo fuerzas: escribir. Así, la muerte de *Podeley* (*Los mensú*), como la de *Korner* (*La bofetada*), anverso y reverso de una misma situación, bien pueden ser la de Quiroga, no la enteramente propia pero sí la probablemente propia porque es mínima la verdadera distancia que hay entre nuestro ser tangible y cotidano con nuestro ser posible, que es, al mismo tiempo, el ser real de otros, los más despreciables y los más inverosímiles. En este sentido, *Los desterrados* carece de pintoresquismo. *Rivet*, muerto miserablemente de una intoxicación alcohólica, sucio y desdentado, es perfectamente uno de los términos a que nos puede llevar el toque de pedal que la vida nos depara. Su muerte es pues, la mía, la que puede ser, la que si no es, no lo es por una casualidad o por una demora, que yo puedo utilizar para morir como el *doctor Else* o *Van-Houten:*

"Pero pasó un tiempo antes que dejara de ver a Van-Houten tendido en la playa y convertido en un surtidor bajo el pie de su socio que le apretaba el vientre",

o como *El hombre muerto:*

"El hombre echó en consecuencia una mirada satisfecha a los arbustos rosados, y cruzó el alambrado para tenderse un rato en la gramilla.

"Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo.... Sólo que tras el antebrazo, e inmediatamente por debajo del cinto, surgían de su camisa el puño y la mitad de la hoja del machete, pero el resto no se veía",

o como el perro *Yaguaí,* asesinado por su dueño, o como el inmigrante alemán que arrastra por la selva el cadáver de su mujer.

Todos son uno mismo, en tanto uno proyecta en los otros un miedo real del que no sabe cómo desprenderse. O para hacerlo se identifica con una muerte ajena que supone que no le ha de tocar. Así adquiere por lo menos una cierta tranquilidad que le permite seguir adelante ya que no puede resolverlo todo. Pero también puede

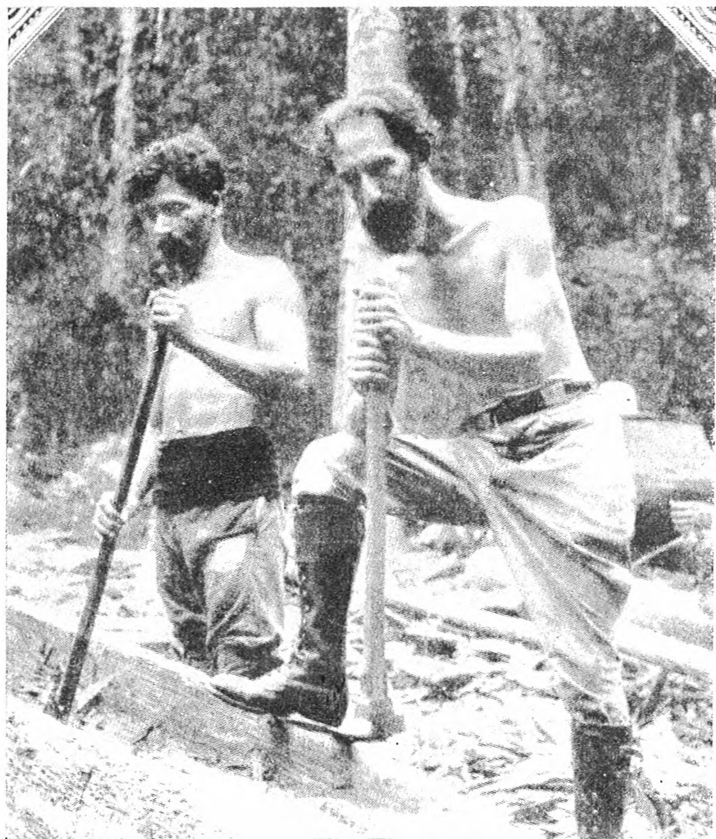
aprovecharse de ese mecanismo para otros usos. Para tranquilizar su conciencia, para decirse que si bien una muerte fué de cierta manera, bien pudo ser de otra, y como en el recuerdo todo se mezcla y a eso se le agregan ciertos ingredientes que provee una imaginación fecunda, nos permitimos eliminar una perturbadora participación nuestra y proseguimos. Tal sucede con el cuento *El almohadón de plumas.* Igual que en *El desierto,* una parte del cuento se parece mucho a lo que se sabe de Quiroga, esta vez no hermoseado por ternuras ni rasgos de carácter que obedezcan a secretos impulsos de bondad, aunque de algún modo y por parciales toques, esto último está también sugerido:

"Su luna de miel fué un largo escalofrío. Rubia angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia.

"...Él, por su parte, la amaba profundamente, sin darlo a conocer."

La semblanza es inconfundible: *Jordan* es Quiroga y *Alicia* es tal vez la mujer que murió en Buenos Aires, tal vez una imagen premonitoria de Ana María. Ella adelgaza, se enferma y día a día se debilita. A poco, inexplicablemente, muere. Horrorizado, *Jordán* sorprende en la almohada un enorme bicho, lleno de la sangre que le fué succionando a *Alicia* hasta matarla.

A pesar del estilo del horror, vigente todavía en este cuento, parece evidente que su redacción obedece a una conexión de circunstancias de orden diverso. Una primera base anecdótica: el insecto bebedor de sangre, conocido tal vez por casualidad. Como a Quiroga le atrae todavía el horror, le busca formas de expresión más sutiles: el horror será mayor cuanto más delicada sea su presa. Por lo tanto, una mujer. ¿Cuál? Se le presenta la imagen de una muerta, la que tanto conoce y cuyo recuerdo perturba seguramente sus sueños. O bien anticipa una responsabilidad de la que todavía no puede culparse pero que los años le devuelven confirmada cuando Ana María, su mujer, se suicida por su causa. Todo este aparato puede ser aplicado a esta materia de recuerdo y frustración y Quiroga lo hace recortando sólo una parte de la realidad, la descriptiva, y olvidando las restantes: la de la verda-



Con un obrero, construyendo su piragua.



Retrato de Quiroga por Emilio Centurión.

dera muerte de la mujer y la de su participación en ella. Hecho lo cual todo se aquieta, o perturba acaso menos, porque la imagen de la muerte ya no será expiatoria respecto de los demás, sino que ahora se ocupará de nosotros y nos ocupará librándonos de la mala conciencia.

Abandonemos estos indiscretos cálculos sobre lo que podría haber sentido Quiroga en relación con las muertes y la muerte. Surgen de sus cuentos estas relaciones con las que él fué consecuente, no sólo porque fué depurando el tema hasta llegar a un plano casi religioso en él sino también porque terminó por encontrarse definitivamente con ella, voluntaria y concientemente porque sabía que estaba enfermo y que habría de morir en pocos días. Apurar ese plazo fué su última muestra del coraje con el que se enfrentó al miedo y la consecuencia de todo lo que había llegado a expresar sobre la muerte: que la temía y que la aceptaba, que hasta por el hecho de suicidarse le demostraba cuánto había luchado contra ella.

UBICACIÓN:
PUNTO DE LLEGADA

NECESIDAD DE UNA CLASIFICACIÓN

Por una tendencia muy natural y a veces justificada a suponer que cada hecho tiene su historia, deberíamos tratar de situar a Quiroga para integrarlo en una tradición literaria que creemos existente. Pero es difícil situar a Quiroga. A lo sumo, cada uno de los momentos de su obra podría exigir un sitio que sería diferente para todos los demás. Nadie como un escritor que se renueva constantemente, se presta para malbaratar la imagen de una obra única y coherente que le permita reunirse espontáneamente con otros escritores en quienes es natural y cómodo pertenecer a grupos determinados. El sentido de la obra de Quiroga debe surgir de rasgos comunes a expresiones disímiles. Y si bien se puede llegar a determinar cuál es ese sentido y a entender cuáles son los elementos de contenido que hay en su obra, es más difícil lograr una definición única de su expresión sobre todo si se la quiere vincular a otras y anteriores formas conocidas. No se podría, por lo tanto, decir: Quiroga fué un modernista, ni un realista, ni un naturalista, aunque haya sido, en distintos momentos, todo eso. Desde el punto de vista del estilo, su obra aparece atomizada, siempre en tensión, casi nunca con rasgos definitivos o por lo menos íntimamente aceptados.

Seguramente esta peculiaridad es un signo de valor y no lo contrario, pero dificulta la tarea de clasificarlo. Conviene, de todos modos, tratar de hacerlo para ver si es posible obtener de su sitio literario alguna lección más profunda que nos facilite el acercamiento a nuestro propio estilo nacional y a su comprensión.

En primer lugar, Quiroga fué modernista, pero no vale la pena hablar de su modernismo. Nada relevante queda de ese período, salvo quizá la dificultad de abandonarlo y acercarse libremente a otros modos de literatura. Ya hemos hablado de las sucesivas conversiones. Se puede agregar ahora que el modernismo fué como una marca de la que estuvo liberándose durante toda la vida y que, si bien consiguió eliminarla, no pudo desprenderse con idéntica facilidad de sus efectos que seguían obrando en él negativamente.

El agrado con que escribió los cuentos delirantes y persecutorios de la etapa siguiente, bajo la influencia de Edgar Allan Poe, significa tan sólo una involución en el interior del modernismo. Es conocida la importancia que tuvo Poe en la formación de las escuelas francesas (parnasianas, simbolistas, decadentes, versolibristas, etc.) que luego inspirarían a los modernistas américo-hispanos. Pero volver a Poe significa una regresión y un acto de barbarie cultural. El curso lógico de la historia literaria indica un proceso diferente, de asimilación y olvido, nunca de análisis ni de un retorno directo. Poe significa Baudelaire, que implica de algún modo a Mallarmé, quien a su vez supone a Valéry. Después de Valéry, es ya difícil volver con provecho a Mallarmé, menos aun a Poe. Apollinaire es una novedad que contiene evidentemente todo lo que le precede, pero nunca es un regreso ni siquiera a Baudelaire, con el cual el parentesco es grande por muchos motivos. Del mismo modo, si Lautréamont y Sade inspiran a los surrealistas, no es porque sean típicos estilísticamente, sino en tanto la actitud que tienen es válida o se presta para el momento poético que viven éstos.

Quiroga, pues, comete esta digresión, muy nuestra por otra parte. Obsérvese que el regreso al pasado como fuente de inspiración y modelo no es un volver íntegralmente al pasado propio, sino a un elemento que lo configura parcialmente, pero que tomado como lo hace Quiroga significa el regreso a un pasado ajeno, integrante de una tradición asimismo ajena.

Es raro que un escritor argentino, en la situación de

renovarse, acuda a la propia tradición para recoger elementos de ella. Más bien se vuelca hacia lo europeo haciendo con ello que sea difícil establecer una verdadera continuidad entre nuestros escritores. La continuidad, si existe, es a pesar de ellos y la tradición se forma no tanto en el terreno literario sino en la comunidad de elementos extraliterarios, climáticos, en una actitud ante la literatura y en la aceptación de maestros comunes cuya lección les ha venido por conductos diferentes y diferentes actitudes de recepción.

Este sometimiento, claro en Quiroga, aunque con alternativas variadas, es nítido en otros escritores, anteriores y posteriores a él, que no han sabido, como él, encontrar la salida para un estilo propio.

De todos modos, y retomando el razonamiento anterior, se puede afirmar que el encantamiento por los grandes escritores, contra el cual Quiroga no pretendió luchar, por lo menos en un primer momento, distrae el acercamiento a su forma definitiva. Cuentos como *La insolación* o *El techo de incienso,* son por el contrario, el testimonio de esa personalidad tan costosamente formada.

Tomándola como representativa, dejando de lado las distracciones y las euforias por los estilos ajenos, ¿en qué lugar correspondería poner a Horacio Quiroga? Supongamos que no toda su obra es válida, supongamos que su obra sea la representada por los cuentos tomados como mención en este trabajo, ¿junto a quién pondríamos a Quiroga?

Es preciso no dejarse confundir por circunstancias parciales o por muestras aisladas de su inquietud expresiva. Quiroga parece no haber tenido tales preocupaciones; ni siquiera parece tener conciencia de que él mismo se está renovando, pues, aunque su atmósfera de trabajo y las formas que al seguirla adopta corresponden a etapas nuevas, vuelve insistentemente a utilizar recursos que parecían abandonados. No quiero insistir con este tema de la atracción del pasado. Su gusto por las amables historias urbanas que largo tiempo cultivó no decae sino hasta muy tarde y no falta aún en medio de vigorosos momentos de creación.

Como digo, no parece haber padecido inquietudes muy grandes en materia lingüística. Su personalidad se va in-

tegrando sola, urgida por una realidad que termina por absorber toda su atención y sus fuerzas. Ese proceso, de naturaleza metafísica, pues, al mismo tiempo que Quiroga cobra conciencia de esa realidad, conforma su mundo según ella, tiene una consecuencia directa en el claro realismo trascendente de *Los desterrados, Un peón, Yaguaí, La insolación* y otros cuentos. La intensidad de la narración, la economía de los recursos, la presencia de los contenidos, hacen de estos relatos modelos de un estilo original y libre en el que se mueve con soltura un verdadero escritor, descontado el necesario tributo que exige la literatura a la sinceridad.

En una sola oportunidad, Quiroga quiere torcer el rumbo de las cosas y pretende hacer literatura, en uno de los sentidos más discutibles del término. Quiere construir un lenguaje típico, pretensión que oculta otra más grande de querer corregir el folklore. Tres consecuencias paradójicas pueden extraerse de ese intento: 1º, que el resultado no es de ningún modo desdeñable, aunque inferior al de obras en las cuales trabaja con naturalidad y no pide recursos a la habilidad; 2º, que ese artificioso lenguaje se aplica a lograr un realismo; 3º que el tema precisamente elegido es uno de los pocos en que da curso a sus simpatías sociales. (Quizá esta observación no sea del todo justa; se podría argumentar que por lo mismo que quiere expresar ideas de tipo social se ve obligado a usar un lenguaje que espontáneamente no emplearía y que de la necesidad de expresar ideas surge la otra de buscarles un lenguaje que parezca adecuado.)

Esa sola oportunidad se llama *Los precursores*, cuento no recogido en volumen y que algunos han coincidido en comparar con *La bofetada* o *Los mensú*. Sin embargo, no sólo por la técnica narrativa sino aun por el resultado, este cuento difiere considerablemente de los otros. Tal vez contenga la cantidad suficiente de simpatía por el proletariado que Quiroga se requeriría de sí mismo, pese a lo cual no logra expresar más que precisamente eso, una dosis de simpatía, pero sin alcanzar verdadera trascendencia. Ya he examinado ciertos aspectos de *Los mensú* y *La bofetada* que ligan estos cuentos a los temas fundamentales de la personalidad literaria de Quiroga. No podría argumentar lo mismo de *Los precursores*, cuyos hechos salientes se ahogan en un pintoresquismo in-

satisfactorio, coherente por cierto, pero que no pasa de la situación descripta y se agota en ella.

Por la técnica empleada y la actitud que ésta entraña, *Los precursores* tiene un parecido muy grande con un cuento más famoso de Borges: *El hombre de la esquina rosada*. En ambos, un relator que no es Quiroga ni Borges, se dirige a uno y otro imponiéndolos de una historia que le concierne exclusivamente y cuyo decurso y secreto decide revelarles. Tanto Borges como Quiroga, aun cuando presumiblemente supieran que esos intentos respondían a un conocimiento de su propia habilidad literaria e inventiva, aspiraban a retocar el universo de las palabras habituales rehaciendo una suerte de folklore que ellos sentían impreciso y creían conocer mejor que los que de alguna manera las usan. Si se relaciona esto que digo con el entusiasmo de Borges, época Carriego, por los "taitas" y "malevos" de alrededores del 20, la afirmación cobra fuerza. Borges pretendía que ése era el idioma auténticamente nuestro o por lo menos, legítimamente empleado por los "taitas" y "malevos". Pretendía que era una suerte de lenguaje homérico sobreviviente en una época de aticismo. Pero tanto Borges como Quiroga traicionan este rescatado folklorismo cuando pretenden universalizarlo. Justamente, el énfasis y la coherencia discursiva de ambos relatores son antifolklóricos y el lenguaje atribuído no existe realmente en boca de quien lo ponen y sobre todo al servicio de lo que dicen.

No es difícil mostrar cómo se produce esta distorsión: Borges está queriendo expresar implicancias muy serias por medio del desenfadado lenguaje del hombre, cuya riqueza posible debería ser meramente paremiológica, en el mejor de los casos, pero nunca reveladora de un conocimiento tan cercano y profundo de la muerte y del valor que puede adquirir la historia en su curso imprevisible; Quiroga hace otro tanto, pues en verdad lo que trata de decir es el valor que él mismo atribuye a los hechos que describe, para lo cual lo pone expresamente en boca del relator:

"Pero era gringo bueno y generoso. Sin él que llevó primero el trapo rojo al frente de los mensú, no hubiéramos aprendido lo que hoy sabemos, ni éste que te habla no hubiera sabido contarte tu relato, che patrón."

De pasada, observo que los efectos del pintoresquismo radican más en el vocabulario que en la sintaxis, que sigue siendo la corriente y correcta, la de Quiroga, cuando en realidad el narrador confiesa que "la guaraní siempre se me atraviesa" y "la guaraní", como todo idioma que no se ha olvidado totalmente, interfiere más en la sintaxis y la entonación (que no podemos juzgar en la lectura) del recién aprendido que en su vocabulario.

Este fallido intento de realismo folklorista es el único que yo conozco de Quiroga. Si bien *La bofetada* y *Los mensú* tienen un asunto similar, carecen totalmente de folklorismo. En ellos, el relator es el *se* objetivo que gobierna la descripción. Como ese *se* asume totalmente su peculiaridad cultural, todo lo que dice, sea impersonalmente, sea a través de algún personaje, lo dice en un idioma pertinente, sin la menor pretensión realista ni pintoresca. Cuando alguno de los personajes habla, utiliza su propio lenguaje limitado a la mínima mención imprescindible para lo que quiere decir. Tal ocurre con los desterrados *Tirafogo* y *Joao Pedro,* tan rudimentarios en su yargón de frontera.

En ese equilibrio expresivo, en esa profunda autenticidad con que se sitúa respecto de la palabra, Quiroga logra sus mejores cuentos. Pero esto nos conduce a un problema nuevo y distinto, nos hace volver a la pregunta no respondida todavía: ¿dónde se sitúa Quiroga como escritor?

Para David Viñas [1] se podrían señalar dos actitudes primordiales que caracterizarían la novela argentina. Ellas son contrapuestas y se ejemplifican en Larreta y Payró, pero tienen conexiones con el pasado y se remontan hacia adelante en herederos legítimos. Esquemáticamente, se puede adherir a este planteo que, en resumen, sólo es una ejemplificación más de eternas actitudes humanas. Quiroga, como novelista, entraría seguramente en la línea de Payró. Como cuentista también, aunque me resisto a hacerlo penetrar.

En primer lugar, hay que considerar toda la literatura vernácula que no entra en el esquema urbano de Viñas. Luego se podría discutir si una literatura es vernácula

[1] DAVID VIÑAS: *Dos constantes en la novela argentina,* en *Marcha,* año XVII, núm. 806, Montevideo.

por el idioma que se emplea, por el lugar de la acción o por las características de los protagonistas y la situación que se describe. Si se pudiera llegar a determinar esto, ¿no cabría también aplicar un esquema similar? ¿No hay acaso diferencia entre obras de Fausto Burgos y Alcides Greca? ¿O quizás lo vernáculo sea tan sólo lo que tenga un cierto lenguaje típico? Vencidas estas dificultades para definirse respecto de la literatura vernácula, quedará sólo por señalar entonces la existencia de una literatura del interior, calificada así porque su geografía, distinta de la urbana, es su ingrediente más notorio. La pérdida del tipismo lingüístico confirma el carácter geográfico de la literatura del interior, que se apoya en la diferenciación y no en la exaltación de los localismos, pero conservando la tradición de una activa trascendencia. ¿Acaso no responden a esto Alberto Rodríguez como por otra parte Fernando Guibert? Creo que es por este lado que hay que buscar una situación de Quiroga.

Horacio Quiroga es uno de los primeros que, sin hacer folklorismo, sin hacer nacionalismo como Lugones, sin hacer psicología ni costumbrismo como Payró, sin hacer descripciones como Larreta, sin crear mitos como Güiraldes, sin hacer propaganda como Varela, sin seguir en el fondo un planteo fundamentalmente distinto al de Echeverría en *El matadero*, asume el contorno y lo realiza expresándolo en toda su intensidad y dramatismo.

Alguien ha hecho notar que a pesar de haber vivido tantos años en Misiones y en San Ignacio y de haber escrito historias que tienen esos lugares por marco, no menciona nunca las ruinas. Junto a esto, conviene recordar que Lugones fué y volvió de Misiones *nada más* que para hablar de las ruinas. Del mismo modo, obsérvese lo artificial que es Larreta cuando en *Zogoibi* describe la pampa siguiendo el tradicional método de poner cada cosa en su sitio y decir ordenadamente, primero, cómo es el lugar ("locus dramae"), luego, cómo son los personajes ("dramatis personae"). Para Quiroga, en cambio, el lugar siempre está en relación con la situación que vive a cada momento el personaje.

En esta autonomía expresiva y en este dominio de la situación se encuentran los resortes de la perfección

narrativa de Quiroga. Quizás se pueda decir de él, como de casi todos los que escribieron alguna vez algo de valor ponderable, que es a su vez un precursor y el nexo de unión entre una literatura desesperada por hallarse a sí misma en variantes meramente inteligentes de estilos y una literatura que se prende de su geografía física y espiritual y la expresa en toda su profunda realidad, sin escatimar los riesgos. Gracias a ello, Quiroga no es un realista ortodoxo, atado a una imitación admirativa de la realidad, sino un constructivo que descubre la riqueza trascendente de la realidad a la que se aproxima sabiendo que ella es la fuente y el final de toda la vida.

Un discípulo de Quiroga, pese a su *Decálogo,*[1] imitaría probablemente su temática o se entusiasmaría con los ambientes que Quiroga, subsidiariamente, descubrió para la literatura. Tal sucede en cierto modo, aunque no sea su discípulo, con Alfredo Varela,[2] cuya novela, emparentada directamente con *Los mensú,* saca de ese cuento un par de situaciones claves y el medio físico en el que se desarrolla y que Varela no ha comprendido del todo bien. La temática de Quiroga veda su influencia, pero su actitud literaria concede la más amplia libertad. Con una actitud similar, años después de su muerte y aun sin haberlo conocido, escriben hombres y jóvenes que en ella pueden redescubrir una verdadera tarea del escritor, aunque no estén sometidos a su influencia concreta ni persigan temáticas parecidas.

Así como Quiroga entendió desprenderse de la realidad para introducirse en la literatura comprometiéndose hasta la muerte para que el desprendimiento tuviera sentido, así como Quiroga entendió que las leyes y las normas del mundo real eran un objetivo que debía alcanzar por medio del abandono de ese mundo que implica toda literatura, así se va organizando en nuestro país una literatura que se busca y se está precisando más en cada una de sus manifestaciones.

Ese movimiento tiende a superar el provincialismo colonialista y aspira a convertirse en un instrumento que haga que nuestra expresión y nuestra palabra tengan un

[1] Horacio Quiroga: *Decálogo del perfecto cuentista,* en *Cuentos* de H. Q., ed. Claudio García.

[2] Alfredo Varela: *El río oscuro.*

carácter definido y posean el total resorte de su autonomía. ¿Acaso no es posible extraer de Echeverría, Sarmiento, Mansilla, Quiroga, Roberto Arlt, una instancia común y aprovechable para los que ahora escriben? ¿No están todos ellos mezclados a nuestro nacimiento literario y a nuestra ciudadanía literaria?

En la generosidad de Quiroga que se derrocha para que su obra tenga un cuerpo, en su desprendimiento que sacrifica cualquier real o hipotético beneficio a la posibilidad de levantar una obra, hay un claro ejemplo de lo que implica el acto de escribir. Por añadidura, lo que deja escrito demuestra una actitud que para el momento y la circunstancia cultural que todavía vivimos es muy aprovechable, lo cual sintetiza en una sola conclusión los dos caminos emprendidos para entender su obra, conclusión que se ha venido articulando a lo largo de este trabajo y que costaría expresar en un juicio satisfactorio de valor. Ese juicio debería expresar una totalidad, ya sea en su aspecto de consideración historicista como en su aspecto de consideración metafísica, manifestando también los perfiles de un submundo complejo y abigarrado que para el escritor es el único y aún el supermundo que trata vanamente de alcanzar.

Aún habría que agregar que la lección literaria de Quiroga es aprovechable porque muestra un camino que se puede seguir hoy, aunque superando limitaciones éticas fundamentales. Quiroga no pudo hacer de su experiencia literaria un elemento de aproximación o de definición social. Quiroga carece de verdadera ubicación revolucionaria pese a sus simpatías por el proletariado, porque la mayor parte de sus conflictos se debaten en el ámbito exclusivo de la moral individual. Por eso, tal como lo prueban sus escasos asuntos "sociales" y sus asombradas comprobaciones políticas, es todavía un romántico para el cual las motivaciones que empujan a los hombres son siempre las mismas, y todos los conflictos han de entenderse y resolverse en el cumplimiento de un destino cuya imagen está puesta por delante como para ser alcanzada por cualquiera. No comprende la razón por la cual sus ganas de trabajar son recogidas por los peones con el sarcasmo característico de una reacción de clase. Eso que no entiende, pero cuyas consecuencias percibe en el sentido de una valla, lo transforma en sus

cuentos por medio de un entendimiento idílico, no forzado, entre el capital y el trabajo. Le falta lo que hizo Gide a medias al adherir al comunismo y al abandonarlo después por las mismas razones por las que había adherido. Ese, que significa un intento de ruptura de la moral individual y una apertura hacia la moral social, que luego de esa experiencia, al parecer transitoria, lo ha de marcar para siempre.

En Quiroga hay un esbozo de esta voluntad de apertura que no puede concretarse plenamente porque no pasa de ser un impulso sentimental que no se manifiesta en una traición a su propia clase, contrariamente a lo que hizo con entera valentía al abandonar el modernismo y la carrera literaria para sepultarse en Misiones. Los hombres y el mundo exterior y concreto existen para Quiroga, pero no le sugieren más que un análisis adecuado a su propia situación en la que siempre permanece encerrado. Nunca penetra realmente en los conflictos si no es por el camino de lo individual, por comparación que no llega a ser participación cuando el fenómeno escapa de los límites de lo comparable. En tanto los demás son islotes similares al que es él, puede entenderlos y ya es bastante que lo haga, pero no los entiende en tanto esos islotes se comunican entre sí por una coyuntura que, siéndoles exterior a cada uno, les es común a todos y los condiciona y explica su conducta.

Pero esto no constituye una acusación contra Horacio Quiroga, que, por razones muy fuertes, no pudo hacerse cargo de la necesidad de una moral con exigencias distintas de las que él podía atribuirle. Su limitación consistió, simplemente, en que no estaban dadas las condiciones favorables para un pasaje de una a otra imagen del mundo. Pero, en el interior de esa limitación, su libertad es asumida plenamente, con una autenticidad desusada en nuestra literatura prócer, que teme el compromiso de la aceptación de su propia libertad. Encerrada generalmente también en el sistema de una moral individual, se rehusa a las consecuencias que puede implicar el encerramiento, eludiéndolas, falseándolas, desvirtuándolas en una psicología de arquetipos heroicos que nada tienen que ver con el hombre real y en riesgo de todos los días.

Más allá de la filosofía social con que Quiroga se en-

cara con las cosas y los hombres, hay una entereza que uno podría postular como indispensable para una literatura de los nuevos tiempos. Incluso la realidad empleada todavía es utilizable, pero en lo que no habrá de insistirse es en el sistema de valores ni en la proyección que ellos han de tener para iluminar el sentido de la obra. Sin recetas ni humillaciones debemos enfrentar lo que haya que superar de nuestro tiempo, pero aceptando la manera de ser profunda que da vida y sentido a nuestro tiempo. Y esta instancia es supraindividual e intersocial. El hombre será un hombre condicionado, un hombre actual, local y concreto, que padece las creaciones de un mundo desencadenado que se las impone tiñendo con esa exterioridad sus reacciones más íntimas. Pero esa exterioridad será al mismo tiempo el canal para descubrir la solidaridad que el hombre contemporáneo construye para liberarse y así, realizándose en ella, comprenden el mundo y su ubicación dentro de él. El escritor debe meterse de lleno en el riesgo de la experiencia y librarse, en sus personajes, a lo que resulte. Pero la experiencia no podrá ser exclusivamente la de un mundo estratificado en nociones sino compuesto de poderes reales, algunos de los cuales habrá que destruir y otros que obtener. En esa cooperación, que es asimismo el acercamiento, el escritor podrá ejercitar esa generosidad de la cual, a veces en vano, se envanece, pero que le justifica todos sus raros movimientos.

BIBLIOGRAFÍA

HORACIO JORGE BECCO

Este resumen bibliográfico orienta sobre las diversas ediciones de las obras de Horacio Quiroga por orden cronológico, incluídas las traducciones. Numerosos cuentos y artículos no recogidos en volumen quedan en las páginas de *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *Plus Ultra*, *El Hogar*, *Nosotros*, *Atlántida*, etc. Para una buena ordenación de los mismos remitimos a los trabajos de Emma Susana Speratti Piñero, *Hacia la cronología de Horacio Quiroga* y Emir Rodríguez Monegal, *Horacio Quiroga en el Uruguay: una contribución bibliográfica*. En cuanto a los estudios crítico-biográficos hemos tratado de ofrecer al lector una lista lo más completa posible.

I. EDICIONES

a. LIBROS

Los arrecifes de coral. Montevideo, Imprenta "El Siglo Ilustrado", ilustración de Vicente Puig, 1901 (164 págs.). — Montevideo, Claudio García y Cía., editores, Col. Biblioteca Rodó, vol. 93, 1943 (128 págs.). (Contiene: *Horacio Quiroga y su pueblo*, por Carlos A. Herrera Mac-Lean y *El sentido de la vida en Horacio Quiroga*, por Antonio M. Grompone). — Buenos Aires, Editorial Hemisferio, 1953.

El crimen del otro. Buenos Aires, Imprenta de Obras y Casa Editora de Emilio Spinelli, 1904 (235 págs.). — Buenos Aires, Editorial Hemisferio, 1953.

Los perseguidos. Buenos Aires, Editor Arnoldo Moen y Hno., 1905. — Buenos Aires, con *Historia de un amor turbio*, 1908 (de la pág. 187 a la 242). — Montevideo, Claudio García y Cía., editores, Col. Biblioteca Rodó, vol. 61, 1940. (Ver: *Antologías y recopilaciones*, *Cuentos*, t. VII, y *Folletos*.)

Historia de un amor turbio. Buenos Aires, Editor Arnoldo Moen y Hno., Tipografía La Alianza, 1908 (242 págs.), junto con *Los perseguidos.* — Buenos Aires, Editorial Babel, 1923 (154 págs.). — Buenos Aires, Editorial Babel, 1930 (154 págs.). — Montevideo, Claudio García y Cía., editores, Col. Biblioteca Rodó, vol. 100, 1943 (112 págs.). — Buenos Aires, Editorial Hemisferio, Col. Interamericana, 1953 (112 págs.).

Cuentos de amor, de locura y de muerte. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires", Imprenta Mercatali, 1917 (238 págs.). — Buenos Aires, la misma editorial, 1918 (238 págs.). — Buenos Aires-Madrid, Editorial Babel, sin fecha. — Buenos Aires, Editorial Babel, 1925 (3ª ed. de 206 págs.). — Buenos Aires-Madrid, sin fecha (4ª ed. 206 págs.). — Buenos Aires, Editorial Lautaro, Colección Pingüino, 1948 (157 págs.). — Buenos Aires, Editorial Losada, Col. Biblioteca Contemporánea, núm. 252, 1954 (165 págs.). — Lima, Perú, Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva editores, Ediciones Populares, núm. 6, 1958 (155 págs.).

Cuentos de la selva para los niños. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires", Imprenta Mercatali, 1918 (122 págs.). — Montevideo, Claudio García y Cía., editores, Col. Biblioteca Rodó, vol. 23, 1935 (108 págs.). (Contiene además: *Horacio Quiroga* por FRANCIS DE MIOMANDRE). — Montevideo, la misma editorial: 2ª ed., 1937; 3ª ed., 1940; 4ª ed., 1943 (109 págs.). — Buenos Aires, Editorial Lautaro, Colección Pingüino, 1947 (126 págs.); ídem, 2ª ed., 1950; ídem., 3ª ed., 1952. — Buenos Aires, Editorial Losada, Col. Biblioteca Contemporánea, núm. 255, 1954 (100 págs.); ídem, 2ª ed., 1956; ídem, 3ª ed., 1957.

El salvaje. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires", 1920 (196 págs.). — Buenos Aires, Editorial Babel, sin fecha, dos ediciones, (205 págs.). — Buenos Aires, Editorial Hemisferio, Biblioteca Popular, 1953 (168 págs.).

Las sacrificadas. Cuentos escénicos en cuatro actos. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, "Buenos Aires", 1920 (108 págs.). (Ver: *Folletos.*)

Anaconda. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1921 (257 págs.). — Buenos Aires, Editorial Babel, 1937 (205 págs.). — Buenos Aires, Ediciones Anaconda, con un estudio preliminar, *Horacio Quiroga,* por LÁZARO LIACHO, 1942 (244 págs.). — Buenos Aires, Editorial Hemisferio, Biblioteca Estudiantil, advertencia de Pedro Daniels, 1953 (158 págs.).

El desierto. Buenos Aires, Editorial Babel, viñetas de Giambiagi, 1924 (206 págs.); ídem, 2ª ed., sin fecha (189 págs.). — Buenos Aires, Editorial Lautaro, Colección Pingüino, 1951 (141 págs.). — Buenos Aires, Editorial Losada, Col. Biblioteca Contemporánea, núm. 261, 1956 (133 págs.).

La gallina degollada y otros cuentos. Buenos Aires, Editorial Babel, 1925. — Madrid, Editorial Calpe, Col. Contemporánea, sin fecha (237 págs.).

Los desterrados. Tipos de ambiente. Buenos Aires, Editorial Babel, 1926, ídem. 2ª ed., 1927 (183 págs.). — Buenos Aires, Editorial Lautaro, Colección Pingüino, 1950 (145 págs.). — Buenos Aires, Editorial Losada, Col. Biblioteca Contemporánea, núm. 263, 1956 (118 págs.).

Pasado amor. Buenos Aires, Editorial Babel, xilografías de Giambiagi, imprenta Porter Hnos., 1929 (212 pgs.). — Montevideo, Claudio García y Cía., editores, Col. Biblioteca Rodó, vol. 83, 1942 (145 págs.). — Buenos Aires, Editorial Hemisferio, Col. Interamericana, 1953.

Suelo natal. En colaboración con Leonardo Glusberg. Buenos Aires, Editor F. Crespillo, ilustrado por Miguel Petrone, 1931. (Libro de lectura aprobado por el Consejo Nac. de Educación para 4º grado.) Séptima edición, 1937 (140 págs.).

El más allá. Montevideo-Buenos Aires, Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Ríoplatense, vol. XIV, estudio preliminar de Alberto Zum Felde, imprenta Porter Hnos., 1935 (266 págs.). — Buenos Aires, Editorial Lautaro, Colección Pingüino, 1952 (146 págs.). — Buenos Aires, Editorial Losada, Col. Biblioteca Contemporánea, núm. 258, 1954 (137 págs.).

Diario de viaje a París de Horacio Quiroga. Montevideo, introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal, en *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, año I, tomo I, número 1, diciembre de 1949 (pág. 47 a 185 ilustrado). — Montevideo, Separata ilustrada, Imprenta "El Siglo Ilustrado", 1950 (150 págs.). — Montevideo, Ediciones Número, 1950 (137 págs.). (Esta edición comprende diez ejemplares en papel offset, numerados de 1 a 10, y 490 ejemplares en papel pluma, numerados de 11 a 500.).

b. FOLLETOS

Un peón. Buenos Aires, *La Novela Semanal* (dirección: Miguel Sans y Armando del Castillo), año II, núm. 9, 14 de enero de 1918, (22 págs. sin numerar).

Un drama en la selva. El imperio de las víboras (cuento). Buenos Aires, Edición *El cuento ilustrado* (director, Horacio Quiroga), con una nota preliminar por Rodolfo Moreno, ilustraciones de Málaga Grenet y Sirio, año I, tomo I, núm. 1, 12 de abril de 1918, (24 págs.).

Miss Dorothy Phillips, mi esposa. Buenos Aires, *La Novela del Día* (director, Luis Luchia Puig), año I, núm. 12, 14 de febrero de 1919 (24 págs.).

Los perseguidos. Buenos Aires, Ediciones Selectas América (Cuadernos quincenales de letras y ciencias, director: Samuel Glusberg), año II, tomo III, núm. 25, 1920 (32 págs.).

Las sacrificadas. Pieza en cuatro actos. Buenos Aires, *Revista Teatral "Bambalinas"* (director, Aníbal J. Imperiale), Ferrari Hnos., impresores, año IV, núm. 181, 24 de setiembre de 1921 (32 págs.).

La segunda novia. Buenos Aires, *La novela universitaria* (dirección: César J. Guillot y Antonio Guibaudi), año I, núm. 12, 23 de noviembre de 1921 (22 págs.).

C. ANTOLOGÍAS Y RECOPILACIONES

En la noche. Selección de novelas breves. Barcelona, Editorial Cervantes, sin fecha, con una traducción, *Horacio Quiroga,* de Vicente A. Salaverri (93 págs.). Contiene: Un peón; Los cazadores de ratas; Los inmigrantes.

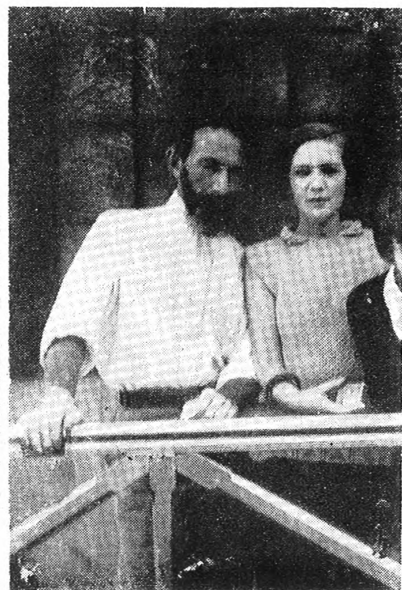
El salvaje y otras historias. Santiago de Chile, *"La Novela Semanal", Revista de literatura y variedades,* año II, núm. 60, 6 de mayo de 1937 (95 págs.). Contiene: El salvaje; Miss Dorothy Phillips mi esposa; Yaguaí; Anaconda.

Cuentos. Montevideo, "La Bolsa de los Libros", Claudio García y Cía. editores. *Biblioteca Rodó de Literatura e Historia.* Autores uruguayos, director Ovidio Fernández Ríos. (Esta descripción corresponde a todos los volúmenes publicados por esta editorial, incluso algunos mencionados anteriormente, cuya descripción se ha abreviado. Todos llevan dos páginas de *Propósitos,* luego anteportada, portada y retrato de Horacio Quiroga, casi todos firmados por M. Buscasse y fechado 1937.)

Tomo I. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 17, 1937 (189 págs.); 2ª ed., 1941 (168 págs.). Contiene: Ficha biográfica (sin firmar). *Horacio Quiroga* por Alberto Lasplaces. *Cuentos*: El guardabosque comediante; Sin razón pero cansado; El llamado; El hijo; El salvaje; Una bofetada; Los cazadores de ratas; Los



Quiroga en la época de *Cuentos de amor, de locura y de Muerte.*



Con María Elena.

inmigrantes; La voluntad; La gallina degollada; Los buques suicidantes; El perro rabioso; A la deriva; El león.

Tomo II. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 18, 1937 (148 págs.); 2ª ed., 1942 (157 págs.). Contiene: *La gallina degollada* (título general); La insolación; El alambre de púa; Los mensú; Yaguaí; Una estación de amor; La miel silvestre; Los desterrados; Tacuara-Mansión; El hombre muerto; Van-Houten; La cámara oscura; Los bichitos.

Tomo III. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 19, 1937 (189 págs.); 2ª ed., 1937. Contiene: *Anaconda* (título general); El regreso de Anaconda; El mármol inútil; El Yaciyateré; Los fabricantes de carbón; En la noche; El vampiro; Miss Dorothy Phillips, mi esposa; La mancha hiptálmica; La crema de chocolate; El canto del cisne.

Tomo IV. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 20, 1937 (165 págs.); 2ª ed., 1937 (165 págs.); 3ª ed., 1942 (154 págs.). Contiene: *El desierto* (título general); El peón; Una conquista; Silvina y Montt; El espectro; El síncope blanco; Los tres besos; El potro salvaje; La patria; Juan Dariem; Los cementerios belgas; La reina italiana.

Tomo V. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 55, 1940 (143 págs.). Contiene: *Cuentos*: El Monte Negro; Los pescadores de vigas; El simún; Gloria tropical; Dieta de amor; Polea loca; Cuento para novios; Tres cartas . . . y un pie; El techo de incienso; Los destiladores de naranjas.

Tomo VI. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 56, 1940 (141 págs.). Contiene: *Cuentos*: Los ojos sombríos; El solitario; La muerte de Isolda; El infierno artificial; Nuestro primer cigarro; La meningitis y su sombra; Rea Silvia; Corto poema de María Angélica.

Tomo VII. Montevideo, vol. 61, 1940 (143 págs.). Contiene: *Los perseguidos y otros cuentos* (título general). Con un estudio de la obra literaria de Horacio Quiroga por el profesor John A. Crow. Advertencia (índice de los tomos I a VI). *La obra literaria de Quiroga.* Cuentos: Los perseguidos; Más allá; Las moscas; El conductor del rápido; La retórica del cuento; Bajo el terror de la grafología; Ante el tribunal; La joya actual; Un recuerdo; Decálogo del perfecto cuentista.

Tomo VIII. Montevideo, vol. 84, 1942 (125 págs.). Contiene: *El crimen del otro y otros cuentos* (título general). Cuentos: El crimen del otro; La princesa bizantina; Flor de imperio; La muerte del canario; Idilio; El segundo y octavo número; His-

toria de Estilicón; El haschich; La justa proporción de las cosas; El triple robo de Bellamore.

Tomo IX. Montevideo, vol. 88, 1942 (127 págs.). Contiene: *El remate del Imperio Romano. Una cacería humana en Africa* (títulos del volumen). Preámbulo (de los editores).

Tomo X. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 91 y 92, 1943 (207 págs.). Contiene: *El mono que asesinaba. El devorador de hombres. El hombre artificial. Las fieras cómplices. Gentes que viajan.* (Todos estos cuentos figuran en el título general.)

Tomo XI. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 128 y 129, 1945 (183 págs.). Contiene: *Más allá y otros cuentos* (título general). Estudio preliminar por Alberto Zum Felde, *Horacio Quiroga.* Cuentos: Más allá; La señorita leona; El puritano; Su ausencia; La bella y la bestia; El ocaso; El soldado; Los hombres hambrientos; El lobo de Esopo; Un chantage; Los chanchos salvajes; Berenice; El más grande encanto conyugal.

Tomo XII. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 130 y 131, 1945 (158 págs.). Contiene: *Cuento terciario y otros cuentos* (título general). Cuento terciario; Charlábamos de sobremesa; El compañero Iván; El diablo de un solo cuerno; El machito; Cura de amor; Las mujercitas; Cuatro literatos; Las Julietas; La cena de los espíritus; Suicidio de amor; El retrato; Los guantes de goma; La intervención de los espíritus y la caja de fósforos; El globo de fuego; La pandorga divina; Europa y América; Muy caro: dos pesos; Episodio; La serpiente de cascabel; En un litoral lejano; Los pollitos; Las voces queridas que se han callado; El galpón.

NOTA: Los cuentos incluídos en el tomo IX fueron publicados con el seudónimo, S. *Fragoso Lima,* en la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires. Así, *El remate del Imperio Romano* (números 707 a 712, el 20 y 27 de abril, 4, 11, 18 y 25 de mayo de 1912); *Una cacería humana en África* (números 47 a 54, el 21 y 28 de marzo, 4, 11, 18 y 25 de abril, 2 y 9 de mayo de 1913).

Los recogidos en el tomo X aparecieron también con el mismo seudónimo en la misma revista y en este orden: *El mono que asesinaba* (números 552 a 557, el 1, 15, 22 y 29 de mayo, 5 de junio de 1909); *El devorador de hombres* (números 658 a 662, el 13, 20 y 27 de mayo, 3 y 10 de junio de 1911); *El hombre artificial* (números 588 a 593, el 8, 15, 22 y 29 de enero, 8 y 12 de febrero de 1910); *Las fieras cómplices* (números 514 a 518, el 8, 15, 22 y 29 de agosto, 5 de septiembre de 1908). *Gentes que viajan* apareció con su nombre en el diario *La Nación,* el 3 de noviembre de 1929. Cf. EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO, *Hacia la cronología de Horacio Quiroga, NRFH.,* núm. 4, noviembre-diciembre de 1955.

Tomo XIII. Montevideo, Biblioteca Rodó, vol. 132 y 133, 1945 (119 págs.). Contiene: *Idilio y otros cuentos* (título general). Idilio; La crisis del cuento nacional; Una serpiente de cascabel; Un caso de visión a distancia; Cántico nacional; Ante el tribunal; Sobre "El Ombú" de Hudson; Argumento para una novela; Satisfacciones de la profesión de escritor; La inmortalidad de "La Garçonne"; El sentimiento de la catarata; Cadáveres frescos; O uno u otro; La vida intensa; La igualdad en tres actos; Historia divina y gramatical; La retórica del cuento; Sin salida.

Horacio Quiroga: sus mejores cuentos. México, Ediciones del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, introducción, selección y notas de John A. Crow. Editorial Cultura, Colección Clásicos de América, 1943 (290 págs.).

Cuentos escogidos. Madrid, M. Aguilar, editor. Prólogo de Guillermo de Torre, Colección Crisol, vol. núm. 276, 1950 (607 págs.)

Cartas inéditas de Horacio Quiroga. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios [director Roberto Ibáñez], Serie I. Epistolarios. Prólogo y notas de Arturo Sergio Visca, 1959, (168 págs.).

d. TRADUCCIONES

Anaconda (cuento). Traducción al francés por Francis de Miomandre, publicado en *Le Figaro,* Paris, 1922.

South American Jungle Tales (Cuentos de la selva). Traducción al inglés por Arthur Livingston, ilustraciones de A. L. Ripley, London, Methiven, 1923.

Contes de la forêt vierge (Cuentos de la selva). Traducción francés de Francis de Miomandre, ediciones de "Les arts et le livre", Paris, 1927.

The return of the Anaconda (cuento). Traducción al inglés por Anita Brenner, incluído en *Tales from the Argentine,* Waldo Frank editor, The Macmillan Company, New York, 1930.

South American Jungle Tales (Cuentos de la selva). Traducción al inglés de Arthur Livingston, ilustraciones de A. L. Ripley, Ediciones de Duffield and Company, New York, 1932; idem., 2ª ed., 1942; existe otra edición publicada por Dodd, Mead and Company, New York, 1950.

Auswanderer (Los desterrados. Deutsch.) Memschenschicksale aus dem argentinischen Urwarld. Traducción al alemán de Erna Soldt. (Den Buchschmuck besorgte Jan Blisch); Berlín, Safari-Verlag, 1931; (207 págs.).

Auswanderer. Dasselbe Werk (3. Auflage.) Ebenda, 1938 (207 págs.)

Les fugitifs (cuento). Traducción al francés por Francis de Miomandre, publicado en la revista *Les Nouvelles Littéraires,* Paris, 11 de setiembre, 1937.

Les fugitifs. Traducción de Arturo Orzábal Quintana, incluído en la versión francesa de la antología *Le Paysage et l'homme argentins,* Buenos Aires, Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, 1938. (Selección y notas de Antonio Aita, Carlos Ibarguren y Pedro J. Vignale.)

The fugitives (*Los mensú*). En *Fiesta in November,* Edited by Ángel Flores y Dudley Poore. Introd. de Katherine Anne Porter. New York, Houghton Mifflin Company, 1942, págs. 398-408.

Anaconda. Traducción al inglés. O. F. Bond y C. Castillo, editors. *Graded Spanish Readers,* Boston, Impr. Heath, 1944-1949 (Heath-Chicago Spanish Series, Alternate Series, Books I-V).

Anaconda. Traducción al inglés. Willis Knapp Jones y Glenn Barr editores, *Graded Spanish Readers,* Boston, Impr. Heath, 1948, IV-63 págs. (Alternate Series, Book IV.)

Näsbjörnungarna. Traducción e introducción de K. Motzfeldt, en la revista *Folket i Bild,* Stockholm, XVII, núm. 19, 1950, págs. 6-7 y 26. (Con ilustraciones.)

Cuentos de la selva. Traducción al ruso por A. Mómontov. Moscú, Literatura Extranjera, 1957.

Cuentos de la selva. Traducción al checo. (Está en preparación. Información extraída de *Checoslovaquia,* Boletín Informativo de la Legación Checoslovaca en Buenos Aires, núm. 163, junio 1958, pág. 20.)

e. TRADUCCIONES EN ANTOLOGÍAS

EOFF, SHERMAN H. y PAUL C. KING: *Spanish American short stories.* New York, MacMillan, 1946.

FRESERO, MÁXIMO; BERNARDO KORDON y CARLOS RUIZ DAUDET: *Selección del cuento argentino* (tomo I.) Prefacio de Vladimir Kuzmischev. Moscú, Literatura Extranjera, 1958. (Contiene: *La miel silvestre.*)

GRISMER, RAYMOND L. y NICHOLSON B. ADAMS: *Tales from Spanish America.* New York, *Oxford University Press,* 1944.

HAYDN, HIRAM y JOHN COURNOS: *A world of great short stories.* New York, Crown Publishers, 1947.

HOLMES, HENRY A. y ALEJANDRO ARRATÍA: *Spanish American at Work.* New York, Prentice-Hall, 1936.

HOLMES, HENRY A.: *Contemporary Spanish American*. New York, F. S. Crofts and Co., 1942.
JONES, W. K. y M. W. HANSEN: *Hispanoamericanos*. New York, Ed. Henry Holt, 1941.
PETRICONI, HELLMUTH: *Spanich Amerikanische Romane der Gegenwart*. Hamburg, Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut, Hanischer Gildenverlag Joachim Heimann y Co., 1950.
PILLEMENT, GEORGES: *Les Conteurs Hispano-Americains*. París, Librairie Delagrave, 1933.
ONÍS, HARRIET DE: *Spanish Stories and Tales*. New York, Alfred A. Knopf, 1954. (Contiene *The fatherland* [La patria]; reeditado en The Pocket Library, New York, 1956.)
SPELL, HEFFERSON R.: *Contemporary Spanish American Fiction* (1914-1942). Chapel Hill, *The University of North Carolina Press*, 1944.
VÁZQUEZ, ALBERTO: *Cuentos del sur*. New York, Longmanns, Green and Co., 1944.
WALSH, DONALD D.: *Cuentos y versos americanos*. New York, W. W. Norton, 1942.
— *Cuentos americanos, con algunos versos*. New York, W. W. Norton, 1948.
WALSH, GERTRUDE M.: *Cuentos criollos*. Boston, Ed. Heath, 1941.
WILKINS, LAURANCE A.: *Antología de cuentos americanos*. Boston, Ed. Heath, 1924.

II. ESTUDIOS

a. BIBLIOGRAFÍA

CROW, JOHN A.: *Bibliografía*, en Horacio Quiroga, *Sus mejores cuentos*, Introducción, selección y notas de . . . México, Editorial Cultura, 1943, págs. 279 a 286.
ESCALANTE, MIGUEL A.: *Horacio Quiroga en la bibliografía*. *BLP*., núm. 2, marzo de 1951.
MATLOWSKY, BERNICE D.: *Bibliografía*, en *Horacio Quiroga*. (Semblanzas literarias, II), Unión Panamericana, Washington, 1951, págs. 17 a 26.

b. BIOGRAFÍA

DELGADO, JOSÉ M. y ALBERTO J. BRIGNOLE: *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo, Claudio García, editor, Biblioteca Rodó, 1939 (408 págs.)

ORGAMBIDE, PEDRO G.: *Horacio Quiroga. El hombre y su obra.* Buenos Aires, Editorial Stilcograf, 1954 (176 págs.) (Se incluye una lista bibliográfica).

NOTA: Numerosos aspectos biográficos quedan incluídos en los artículos agrupados en *Crítica,* que figuran a continuación.

C. CRÍTICA

ABREU GÓMEZ, EMILIO: *Horacio Quiroga.* Washington, Unión Panamericana (Semblanzas Literarias, II), 1951, 26 págs.

ACOSTA (H), JOSÉ V.: *Horacio Quiroga: la recuperación de su voz. LSF.*, 21 de febrero, 1951.

AITA, ANTONIO: *Algunos aspectos de la novela argentina. Nos.*, LXIV, núm. 239, abril de 1929.

AMORIM, ENRIQUE: (Junto con Alfonsina Storni, Alberto Gerchunoff, E. Martínez Estrada, Romualdo Brughetti, Fernández Moreno.) *Horacio Quiroga. Nos.*, II, núm. 12, marzo de 1937, 322-328.

— *Horacio Quiroga fiel y solitario.* Ídem, 319-321.

— *Raíces populares en Horacio Quiroga.* Supl. de Cultura de *El popular,* Montevideo, 15 de febrero, 1957.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Historia de la literatura hispanoamericana.* México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 89, 1954, 242-244.

ARDILES GRAY, JULIO: *Una vez más Horacio Quiroga. LGT.*, 25 de julio, 1954.

ARECO, LUCAS BRAULIO: *Horacio Quiroga, hombre y paisaje. PrBA.*, 20 de marzo, 1955.

ARIGÓS DE ELÍA, ALBERTO: *La casa de Horacio Quiroga. Nac.* 28 de setiembre, 1941.

AVILÉS, IGNACIO: *El Paraná en la obra de Horacio Quiroga. LCR.*, 6 de diciembre, 1953.

ASEEF, VÍCTOR: *El escritor y el hombre. Dem.*, 6 de enero, 1957.

BONET, CARMELO M.: *Horacio Quiroga.* en *Gente de novela* (Instituto de Literatura Argentina), Bs. As., 1939, 15-18.

BRUGHETTI, ROMUALDO: *Horacio Quiroga, convocador de sombras. Nos.*, II, núm. 12, marzo de 1937, págs. 326-328; incluído en *Nuestro tiempo y el arte,* Edit. Poseidón, Bs. As., 1945, 143-144.

CARDOÑA PEÑA, ALFREDO: *Horacio Quiroga. RepAm.*, XLIIII, núm. 23, 19 de junio, 1948, 364.

CARRERA, GUSTAVO LUIS: *Aspectos del tema de la selva en Rómulo Gallegos y Horacio Quiroga. Revista Nacional de Cultura,* Caracas, Venezuela, año XX, núm. 127, marzo-abril, 1958, 12-21.

CARRIÓN, BENJAMÍN: *La novela regional*. *CCLC.*, núm. 19, julio-agosto de 1956, 123.

CASTELNUOVO, ELÍAS: *La tragedia de Horacio Quiroga (Consideraciones sobre su vida y su obra ante su muerte.) Claridad*, año XV, núm. 311, marzo de 1937; reimp. en *RepAm.*, núm. 15, 17 de abril, 1937, 233-235.

CASTRO, ADELMO E.: *Una novia de Horacio Quiroga. C.*, 1950, 28.

COESTER, ALFRED: *Maelstroms, Green Hills and Sentimental Jungles. Hisp.*, núm. 1, febrero-marzo de 1933, 43-50.

COLLARD, ANDRÉE M.: *La temática de Horacio Quiroga.* (Tesis.) Universidad Nacional Autónoma, México, 1955, 74 págs.

CONTERIS, HIBER: *Revisión de Horacio Quiroga. Mar.*, año XX, núm. 959, 15 de mayo, 1959, 21-22.

CROW, JOHN A.: *La obra literaria de Horacio Quiroga*, en la *Memoria del Primer Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana*, México, 1939, 59-82.

— *La locura de Horacio Quiroga*, *RevIb.*, I, núm. 1, mayo de 1939, 34-45.

— *Cuentos Hispánicos*, Henry Holt and Co., New York, 1939, págs. 143-156.

— *Introducción*, en Horacio Quiroga, *Los Perseguidos y otros cuentos*. Montevideo, Bibl. Rodó, t. VII, 1940.

— *Spanish American Life*. Henry Holt and Co., New York, 1941, 195-200.

— *Vida y Obra de Horacio Quiroga. AndQ.*, Winter, 1944, 17-36.

DE LELLIS, MARIO: Sobre: *Pedro G. Orgambide, Horacio Quiroga. Histonium*, núm. 186, noviembre de 1954, 53.

DELGADO, JOSÉ MARÍA: *A Horacio Quiroga. En.*, II, núm. 11, mayo de 1937, 110.

— *Horacio Quiroga. RevNac.*, núm. 2, febrero de 1938, 250-264.

DELGADO, JOSÉ M. y BRIGNOLE, ALBERTO J.: *Horacio Quiroga y el "Consistorio del Gay Saber". RevNac.*, núm. 13, enero de 1939, 28-50; en núm. 22, octubre de 1939, 101-117.

DESSEIN, EDUARDO: *Una autotraición de Horacio Quiroga. Ficción*, núm. 5, enero-febrero de 1957, 264-266.

El Desierto. Nac., 16 de marzo, 1924.

ENGLEKIRK, JOHN E.: *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York, Instituto de Las Españas, 1934, 340-368; hay traducción castellana en *NuM.*, I, núm. 4, setiembre-octubre de 1949, 323-339.

— *An Outline History of Spanish Literature*. F. S. Crofts, New York, 1941, 133-134.

ESPINOZA, ENRIQUE: *Cómo viven y trabajan nuestros escritores: Horacio Quiroga*. *CyC.*, 2 de octubre, 1926.

— *Diez minutos con el autor de "El Salvaje"*. *LBA.*, julio de 1928; reimp. en *RepAm.*, 15 de mayo, 1937.

— *Trinchera*. Bs. As., Editorial Babel, 1932. (*Apéndice*, págs. 89-100.)

— *Algunos recuerdos personales*. *Sech.*, núm. 4, marzo de 1937.

— *Trayectoria de Horacio Quiroga*. *Atenea*, XXXVII, núm. 140, febrero, 1937, 127-138; reimp. en *RepAm.*, 15 de mayo, 1937.

— *Notas sobre la narrativa de Horacio Quiroga*. *RCub.*, X, núm. 28-30, octubre-diciembre de 1937, 176-187.

— *Don Horacio Quiroga, mi padre*. *AH.*, núm. 2, agosto de 1939, 31-32.

— *El regreso de Horacio Quiroga*. *BabelS*, núm. 20, marzo-abril, 1944, 68-72.

ESTRELLA, GUILLERMO: *Teoría y práctica del cuento en la Argentina*. *Nac.*, 27 de julio, 1941.

ESTRELLA GUTIÉRREZ, F. y E. SUÁREZ CALIMANO: *Historia de la literatura americana y argentina*. Bs. As., Edit. Kapelusz, 1940, 367-369.

ETCHEVERRY, JOSÉ ENRIQUE: *Horacio Quiroga y la creación artística*. Montevideo, Univ. de la República (Publ. del departamento de Lit. Iberoamericana de la Fac. de Humanidades y Ciencias de Montevideo), 1957, 44 págs.

FERNÁNDEZ MORENO, BALDOMERO: *Epitafio a Horacio Quiroga*. *Nos.*, II, núm. 12, marzo de 1937, 328.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, JOSÉ: *Iniciación literaria de Horacio Quiroga*. *DM.*, VI, núm. 220, 28 de marzo, 1937.

FLORES, FÉLIX GABRIEL: *El heroísmo trágico de Horacio Quiroga*. *Nación*, 12 y 19 de febrero, 1956.

FLYNN, JAMES MITCHELL: *Rudyard Kipling y Horacio Quiroga: Introducción a un estudio de las fuentes de Horacio Quiroga*. (Tesis) México City College, 1953, 61 págs.

FRANCO, LUIS: *Horacio Quiroga ante Poe y Kipling*. *PrBA.*, 26 de enero, 1947.

— *Horacio Quiroga. El hombre y su obra*. *BabelS.*, núm. 43.

— *Otra faz de Horacio Quiroga*. *BabelS.*, año X, núm. 49, 1949, 39-41.

— *La piedad y la lucha en Horacio Quiroga*. *BabelS.*, año XIV, 1951, 188-190.

GALÁN, RAÚL: *Vidas, temas, estilo y técnica. A propósito de Horacio Quiroga*. *CS.*, núms. 3 y 4, setiembre de 1954, 1 y 5.

GÁLVEZ, MANUEL: *Negocios con Horacio Quiroga. Le.*, VIII, núm. 181, 1941; incluído en su *Recuerdos de la vida literaria* (1900-1910). *Amigos y maestros de mi juventud.* Bs. As., Edit. Kraft, 1944, 273-280.

GARCÍA, GERMAN: *La selva de Horacio Quiroga,* en *La novela argentina.* Bs. As., Ed. Sudamericana, 1952, 218-219 y 280-282.

GERCHUNOFF, ALBERTO: *Discurso en nombre de la Sociedad Argentina de Escritores. Sech.*, año I, núm. 4, marzo de 1937, 37-38.

— *Discurso* (pronunciado en Bs. As. en la cremación de los restos de H. Q.) *Nos.*, II, núm. 12, marzo de 1937, 322-324.

— *Horacio Quiroga. LitArg.*, IX, núm. 100, abril-junio de 1937.

GHIANO, JUAN CARLOS: *Los temas de Horacio Quiroga. RevInd.*, XXXV, núm. 110, 1949, 289-297. Incluído en *Temas y Aptitudes,* Bs. As., Ed. Ollantay, 1949, 39-46.

GIUSTI, ROBERTO F.: *Cuentos de amor, de locura y de muerte. Nos.*, XXVII, nov. de 1917, 387-389.

— *Crítica y polémica.* Bs. As., "Buenos Aires" Coop. Ed. Lim., 1927, 135-136.

— *La novela y el cuento argentinos. Nos.*, LVII. núm. 219 y 220, agosto de 1927, 78-99.

— *Letras argentinas. Horacio Quiroga, "Historia de un amor turbio". Nos.*, III, núms. 16 y 17, 1908, 314-316.

— *Letras argentinas. Horacio Quiroga, "El Salvaje". Nos.*, XXXIV, núm. 130, marzo de 1920, 393-394.

GONZÁLEZ, JUAN B.: *Horacio Quiroga, novelista y cuentista. Nos.*, LXVII, enero, 1930, 26-41, recogido en *En torno al estilo.* Bs. As., Ed. Gleizer, 1931, 37-57.

GONZÁLEZ y CONTRERAS, G.: *Horacio Quiroga. LV.*, 28 de diciembre, 1941.

GOYANARTE, JUAN: *Horacio Quiroga en la intimidad. Hogar.*, 18 de febrero, 1938.

GROMPONE, ANTONIO: *El sentido de la vida en Horacio Quiroga. En.*, II, núm. 11, mayo de 1937, 90-104; reproducido en *Los arrecifes de coral.* Biblioteca Rodó, t. 93, Montevideo, 1943, 15-31.

HERRERA MAC-LEAN, CARLOS A.: *Horacio Quiroga y su pueblo,* en *Los arrecifes de coral.* Biblioteca Rodó, t. 93, Montevideo, 1943, 9-13.

HESPELT, E. HERMAN; IRVING LEONARD; J. ENGLEKIRK; J. CROW y JOHN REID: *An Outline History of Spanish American Literature,* F. S. Crofts, New York, 1941, 133-134.

Homenaje a Horacio Quiroga. Bs. As., Editorial Babel, 1926. (Colaboraron Benito Lynch, Arturo Capdevila, Fernández Moreno, Luis Franco, Armando Donoso, Rafael Alberto Arrieta, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Victoria Gucovsky, Luisa Israel, etc. Se incluyen juicios de Lugones, Payró, Giusti, Gerchunoff, Montenegro, etc.)

Horacio Quiroga nos habla... *L. R.*, 21 de setiembre, 1929.

Horacio Quiroga ha firmado un hermoso libro de lectura escolar *El Diario*, Buenos Aires, 13 de agosto, 1931.

Horacio Quiroga. *Nac.*, 20 de febrero, 1937.

— *PrBA.*, 20 de febrero, 1937.

— (1878-1937). *Guía*, III, núm. 41, abril de 1949.

HUARPE, LEANDRO: *El horror de Horacio Quiroga. Histonium*, núm. 130, marzo de 1950, pág. 9.

IBÁÑEZ, ROBERTO: *Americanismo y modernismo. CAM.*, VII, núm. 1, enero-febrero de 1948, 230-252.

IDUARTE, ANDRÉS: *Una fiel y tierna semblanza de Horacio Quiroga, RHM.*, XXIV, núm. 1, enero, 1958, págs. 49-50. (Sobre: Martínez Estrada, *El hermano Quiroga.*)

IPUCHE, PEDRO LEANDRO: *Horacio Quiroga*, en *El yesquero del fantasma*, Montevideo, Bibl. Cultural Uruguaya, 1943, 163-166.

JITRIK, NOÉ: *Horacio Quiroga: solidaridad y crisis. Dem.* 6 de enero, 1957.

— *El cansancio de Horacio Quiroga. RevDCS.*, III, núm. 5, invierno 1957, 45-50.

LABRADOR RUIZ, ENRIQUE: *El subordinado Horacio Quiroga. Nacion.*, 27 de junio, 1957.

LAFERRÈRE, GERMÁN DE: *Cómo escribía un cuento Horacio Quiroga. Le.*, X, núm. 207, 6 de enero, 1943.

LASPLACES, ALBERTO: *Horacio Quiroga*, en *Opiniones literarias.* (Prosistas uruguayos contemporáneos.) Montevideo, Claudio García, editor, 1919, 48-61.

— *Horacio Quiroga*, prólogo en Horacio Quiroga, *Cuentos*, t. I, Bibliot. Rodó, Montevideo, 1937, págs. 15-47.

— *Horacio Quiroga*, en *Nuevas opiniones literarias.* Montevideo, Claudio García, editor, 1939, 143-176.

LEAVITT, STURGIS E.: *Hispano-American Literatura in the United States.* Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1932.

Los desterrados. Nac., 28 de abril, 1927.

LUISA, LUISI: *Características de la literatura rioplatense. Nos.*, LXIX, págs. 26-36.

MARIO, EDUARDO: *El curioso "Diario" del viaje de Horacio Quiroga a París. Supl. Hogar,* núm. 21, 25 de febrero, 1955.

MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL: *Horacio Quiroga. Sur.*, VII, núm. 29, febrero de 1937, 108-111; reproducido en *Nos.*, II, núm. 12, marzo de 1937, págs. 324-326; y en *Lit. Arg.*, IX, núms 100-102, abril-junio de 1937.

— *Mascarilla espiritual de Horacio Quiroga. Sech.*, núm. 4. marzo, 1937, 19-21.

— *Quiroga y Lugones. Hogar,* 24 de febrero, 1939; y en *Cuadrante del Pampero,* Edit. Deucalión, Bs. As., 1956, págs. 183-190.

— *El hermano Quiroga.* Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. (Serie II: Estudios y Testimonios: 4). Montevideo, 1957 (94 págs.).

Más allá. Nac. 3 de marzo, 1935.

MEJÍA NIETO, ARTURO: *Horacio Quiroga hizo su propia defensa ante la posteridad. Rep. Am.*, 27 de mayo, 1937.

MELONI, ALEDO L.: *A la casa de Horacio Quiroga* (poema). *Hogar,* 23 de abril, 1954.

MIOMANDRE, FRANCIS DE: *Horacio Quiroga,* prólogo a *Contes de la forêt vierge.* Paris, Les arts et le livre, 1927. Incluído en castellano en *Cuentos de la selva,* t. 23, Biblioteca Rodó, Montevideo, 1935.

MONTENEGRO, ERNESTO: *The novels of Horacio Quiroga. NYT.*, III, 25 de octubre, 1925.

— *Horacio Quiroga pariente literario de Kipling y Jack London. Nos.*, LIV, setiembre de 1926, 134-136.

MONTERO BUSTAMANTE, RAÚL: *"Los arrecifes de coral" por Horacio Quiroga. Vid.*, vol. V, núm. 14, XII/1901 - I/1902.

MORALES, JUSTO C.: *La personalidad íntima de Horacio Quiroga. Nos.*, III, núm. 32, noviembre de 1938, 431-436.

— *Los comienzos literarios de Horacio Quiroga. Nos.*, X, 38 y 39, mayo-agosto de 1939, 78-88.

MURENA, H. A.: *El sacrificio de Horacio Quiroga. Nac.*, 5 de agosto, 1951, incluído en *El pecado original de América,* Bs. As., Edit. Sur, 1954, 89-98.

NÚCLEO, DIÓGENES: *Horacio Quiroga,* en *Ideario nuclear.* Bs. As., Ed. El Ateneo, 1928, 221-222.

ORGAMBIDE, PEDRO G.: *Horacio Quiroga, el desterrado. Es.*, VI, núms. 18-19, verano 1953-54, 11 y 24; incluído en *El hombre y su obra.*

PAGÉS LARRAYA, ANTONIO: *Horacio Quiroga,* en *Cuentos de nuestra tierra,* Bs. As., Edit. Raigal, 1952, 41-44 y 163.

Pasado amor. Nac. 5 de agosto, 1929, *I.R.*, 5 de octubre, 1929.

PAYRÓ, JULIO E.: *Carta de . . . a Carlos Alberto Passos*, en *Memoria correspondiente al período 1948-49*, en *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios* (Año I, tomo I, núm. 1, Montevideo, diciembre de 1949).

PAYRÓ, ROBERTO J.: *Un hombre pintado por su libro. Nac.*, 4 de mayo, 1924.

— *Siluetas.* Bs. As., Librerías Anaconda, 1931, 21-25.

PEREIRA RODRÍGUEZ, JOSÉ: *Guillermo de Torre comete con Horacio Quiroga pecado de lesa ignorancia. La Gaceta Uruguaya*, Montevideo, I, núm. 3, 2 de junio 1953. (Esta polémica se continuó en la misma publicación, véase núms. 5, 6 y 7, julio 1º y 22 y agosto 5 de 1953. Se origina por el prólogo de G. de Torre en Quiroga, *Cuentos escogidos*, 1950.)

— *Horacio Quiroga en el taller: Cómo trabajaba su prosa. BIFCh.*, VIII, 1954-1955, 315-331.

PETRICONI, HELLMUTH: *Spanisch-Amerikanische Romane der Gegenwart.* Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut, Hamburg, 1950.

PINTO, JUAN: *Horacio Quiroga: el cuentista alucinado. Supl. Hogar*, núm. 45, 12 de agosto, 1955.

— *Breviario de Literatura Argentina Contemporánea.* Bs. As., Ed. La Mandrágora, 1958.

PONCE, ANÍBAL R.: *Letras Argentinas. Horacio Quiroga: "Anaconda". Nos.*, XXXIX, noviembre de 1921, 404-406.

— *Horacio Quiroga. Ren.*, junio, 1923; reproducido en *CC.*, VIII, núm. 35, mayo de 1958, 88-90.

PORTIO, CÉSAR: *Visitas literarias. Horacio Quiroga "pioneer" en Misiones, Nac.*, 17 de noviembre, 1929.

RAY, GORON B.: *Infancia, niñez y adolescencia en la obra de Horacio Quiroga. RevIb.*, núm. 36, XVIII, 1953, 273-314.

REID, J. T.: *Spanish American jungle fiction. QJIAR.*, II, 1940, 48-58.

RODRÍGUEZ ACASSUSO, L.: *Teatro Nacional. "Las sacrificadas" de Horacio Quiroga. Nos.*, XXXVII, febrero de 1921, 263-269.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Del Archivo José Enrique Rodó al de Horacio Quiroga Mar*, XI, núm. 463, 21 de enero, 1949, 13-15.

— *Objetividad de Horacio Quiroga. NúM.*, II, núms. 6-7-8, enero-junio de 1950, 208-226; incluída en el volumen, *La literatura uruguaya del 900.* Edición Número, Montevideo, 1950; publicada como separata, Edición Número, 1950.

— *La "Revista del Salto", Nú.*, II, núms. 6-7-8, enero-junio de 1950, 287-292.

— *Introducción y notas* en *"Diario de viaje a París de Horacio Quiroga".* Montevideo, 1950.

— *Cincuentenario de "Los arrecifes de coral" (1901-1951). NúM.*, III, núms. 15-17, 1951, 298-343.
— *Para la biografía de Horacio Quiroga. Mar.*, XIII, 1953.
— *Sobre el estilo de Horacio Quiroga. Mar.*, núm. 601, XV, 31 de julio, 1953.
— *Con los desterrados de Horacio Quiroga. Reportaje a sus personajes. GL.*, año I, núm. 6, julio de 1956, 3-4. (En *Mar.*, junio de 1950, están las mismas notas resumidas.)
— *El tema del amor y el de la locura en Horacio Quiroga.* (A la obra del cuentista refirióse E. Rodríguez Monegal en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.) *PrBA.*, 22 de julio, 1956.
— *Horacio Quiroga: una perspectiva. Ficción,* núm. 5, enero-febrero de 1957, 99-112.
— *Horacio Quiroga en el Uruguay: una contribución bibliográfica. NRFH.*, año XI, núms. 3-4, julio-diciembre, 1957, 392-394.
ROJAS, MANUEL: *Horacio Quiroga. Vida y creación. Mar.*, núm. 851, 15 de febrero, 1957.
— *La literatura y el hombre. Sech.*, año I, núm. 4, marzo 1937, 12-18; y *BabelS.* núm. 38.
SAINZ DE ROBLES, F. C.: *Diccionario de la Literatura.* II, Escritores españoles e hispanoamericanos. Madrid, Ed. Aguilar, 1949, 1349.
SÁNCHEZ RIVA, ARTURO: *Horacio Quiroga "Cuentos de la selva". Sur,* núm. 128, enero de 1948.
SCARONE, ARTURO: *Uruguayos contemporáneos.* Montevideo, Ed. Renacimiento, 1918, 483.
SECH: Revista de la Sociedad de Escritores de Chile. (Número homenaje dedicado a Horacio Quiroga.) Marzo de 1937.
SEBRELI, JUAN JOSÉ: *El largo suicidio y el renunciamiento. Dem.*, 6 de enero, 1957.
SELVA ANDRADE, CARLOS: *Un recuerdo de Horacio Quiroga. Co.*, junio-julio de 1940.
— *Horacio Quiroga, el misionero. PrBA.*, 27 de diciembre, 1953.
SOLERO, F. J.: *Imagen de Horacio Quiroga. Es.*, VI, núms. 18-19, verano 1953-1954, 12.
SOTO, LUIS EMILIO: *Horacio Quiroga (1937-1942). ALi.*, 12 de marzo, 1942.
SPELL, J. R.: *Contemporary Spanish-American fiction.* Chapel Hill, North Carolina, The University of North Carolina Press, 1944.
SPERATTI PIÑERO, EMMA SUSANA: *Hacia la cronología de Horacio Quiroga. NRFH,* IX, núm. 4, 1955, 367-382.
— *Insistencias temáticas en la obra de Horacio Quiroga. Antología.* México City College, 1956, 71-80.

— *Realismo e imaginación en la obra de Horacio Quiroga*, en *La literatura fantástica en Argentina* (en colaboración con Ana María Barrenechea). México, Imprenta Universitaria, 1957, 17-36.

STORNI, ALFONSINA: *A Horacio Quiroga* (poema). *Nos.*, II, núm. 12, marzo de 1937, 322; incluído en *Antología poética*. Bs. As. Ed. Espasa-Calpe, 1940, 155.

SUÁREZ CALIMANO, E.: *Directrices de la novela argentina. Nos.*, LXXX, 344-347.

— *Sobre: Delgado y Brignole. Vida y obra de Horacio Quiroga*, núms. XIII, 1940, 112-116.

TIEMPO, CÉSAR: *Horacio Quiroga*, en *Protagonistas*, Buenos Aires. Ed. Kraft, 1954, 243-247.

TORRE, GUILLERMO DE: *Horacio Quiroga*. Prólogo a *Cuentos Escogidos*. Madrid, Ed. Aguilar, 1950, 11-20.

TORRENDELL, JUAN: *"Cuentos de la selva", de Horacio Quiroga*, en *Crítica menor*, t. I. Buenos Aires, Gleizer editor, 1933, 240-245.

TORRES-RÍOSECO, ARTURO: *El modernismo y la crítica. Nos.*, LXV, núms. 243 y 244, 325-330.

— *La novela criolla: El mester de gauchería. RHM.*, octubre de 1937.

URRUTIA ATTIEDA, MARÍA A.: *Notas sobre Horacio Quiroga. Reblb.*, II, núm. 3, abril de 1940, 191-197.

VERBITSKY, BERNARDO: Sobre: *El hermano Quiroga. Ezequiel Martínez Estrada. Davar*, núm. 77, julio-agosto de 1958, 105.

VIÑAS, DAVID: *Quiroga: El mito de Anteo. Es.*, VI, núms. 18-19, verano 1953-54, 13.

WAPNIR, SALOMÓN: *Motivos del recuerdo. Horacio Quiroga o el amor, la locura y la muerte. PrBA.*, 22 de julio. 1956.

WEYLAND, W. G.: *Vicente López, 1927-1931. Nac.*, 20 de marzo, 1955. (Sobre Quiroga, su casa, costumbres etc. en el pueblo de Vicente López.)

ZUM FELDE, ALBERTO: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Imp. Nacional Colorada, Montevideo, II, 1930, 37-44.

— *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, E. García, 1921, 271-282.

— *Horacio Quiroga*, estudio preliminar en *Más allá*, Ed. de la Soc. Amigos del Libro Ríoplatense, Montevideo-Buenos Aires, 1935. (Reproducido en tomo XI, Biblioteca Rodó, Montevideo, 1945, vol. 128-129.)

ABREVIATURAS UTILIZADAS EN LA BIBLIOGRAFÍA

Los diarios y revistas que no llevan indicación expresa del lugar de publicación se sobreentiende que son de Buenos Aires.

AH. América, La Habana, Cuba; *ALi.* Argentina Libre; *AndQ.* Andrean Quarterly, Santiango de Chile; *Atenea.* Revista Atenea, Universidad de Concepción, Chile; *BabelS*, Babel, Santiago de Chile; *BIFCh.* Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile, Santiago de Chile; *BLP.* Bibliografía, La Plata; *C.* Revista Contrapunto; *CAM.* Cuadernos Americanos, México; *CC.* Cuadernos de Cultura; *CCLC.* Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, París; *Claridad*, Revista Claridad; *Co.* Columna; *CS.* Periódico Círculo, Salta, Argentina; *CyC.* Caras y Caretas; *Dem.* Diario "Democracia"; *DM.* Diario "El Día", Montevideo; *En.* Ensayos, Montevideo; *Es.* Revista Espiga; *Ficción.* Revista Ficción; *GL.* Gaceta Literaria; *Guía.* Guía de la Comisión Nacional de Cultura; *Hisp.* Hispania, Washington; *Histonium.* Revista Histonium; *Hogar*, Revista "El Hogar"; *LBA.* La Literatura; *LCR.* Diario "La Capital", Rosario; *Le.* Revista Leoplán; *LGT.* Diario "La Gaceta", Tucumán; *Lit. Arg.* La Literatura Argentina; *LR.* Diario "La Razón"; *LV.* Diario "La Vanguardia"; *LSF.* Diario "El Litoral", Santa Fe; *Mar.* Semanario "Marcha", Montevideo; *Nac.* Diario "La Nación"; *Nacion.* "El Nacional", México; *NacionC.* "El Nacional", Caracas; *Nos.* Revista Nosotros; *NRFH.* Nueva Revista de Filosofía Hispánica, México; *NúM.* Revista "Número", Montevideo; *PrBA.* Diario "La Prensa"; *QJIAR.* The Quarterly Journal of Inter-American Relations, Cambridge, Mass.; *RCUb.* Revista Cubana, La Habana; *Ren.* Revista "Renovación"; *RepAm.* Repertorio Americano, San José, Costa Rica; *RevDCS.* Revista de Derecho y Ciencias Sociales; *RevInd.* Revista de las Indias, Bogotá; *RevIb.* Revista Iberoamericana, México-EE.UU.; *RevNac.* Revista Nacional, Montevideo; *RHM.* Revista Hispánica Moderna, New York; *Sech.* Revista de la Sociedad de Escritores de Chile, Santiago; *Supl. Hogar*, Suplemento de la Revista "El Hogar"; *Sur.* Revista "Sur"; *Vid.* Revista "Vida Moderna", Montevideo.

ÍNDICE

MUERTE FIGURADA. MUERTE REAL

UBICACIÓN: PUNTO DE LLEGADA

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 30 DE SEPTIEMBRE DEL AÑO MIL NOVECIENTOS CINCUENTA Y NUEVE EN LA IMPRENTA LÓPEZ, PERÚ 666, BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA.